



Émergence de la fantasmagorie par le biais de l'installation

par Mejda Meddeb

**Mémoire présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade
de maître ès arts (m.a.) en maîtrise en art (création)**

Québec, Canada

© Mejda Meddeb , 2021

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche création découle d'un intérêt pour la communion entre l'imaginaire et le réel. Un espace qui prend place au-delà des lieux communs. Un désir d'inscrire le quotidien dans un nouveau paradigme : décroisonner ce qui est présumé et plonger dans une allégorie du banal. Le spectateur est ainsi immergé dans une fantasmagorie qui l'amène dans une interprétation plurielle et sublimée du quotidien. Cet ordinaire et ses objets portent en eux des trajectoires qui se décomposent et se reconstruisent selon le regardeur. Des trajectoires qui se fragmentent et qui ouvrent les frontières de ce qui est perçu et de ce qui est interprété.

Ce travail explore comment, par la mise en espace des objets du quotidien et du texte, il est possible de créer un environnement dans lequel la fantasmagorie peut s'épanouir. Pour ce faire, différents moyens seront explorés tels que le fragment, la multiplicité, le texte poétique et la couleur. Ces derniers rythment et organisent les possibles de l'expérience. Ces éléments qui foisonnent, ces écrits qui se décomposent, cette linéarité qui s'éparpille, ces images de l'ordinaire et quand les truismes deviennent merveilleux.

Ce processus de recherche mènera à la création d'une exposition où le spectateur sera invité à déambuler à travers d'objets dessinés, dépouillés de leur contexte originel et entrelacés de textes poétiques.

Mots-clefs : fantasmagorie ; immersion ; installation ; écriture ; poésie ; fragmentation.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
LISTE DES FIGURES	v
REMERCIEMENTS.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 - DYSTOCIE	4
GENÈSE	5
PRÉLUDE	7
1. ÉCHAPPER AU QUOTIDIEN PAR LE QUOTIDIEN.....	8
1.1 LES CHEMINS DE LA FANTASMAGORIE	8
1.1.1 LA FANTASMAGORIE : L'AMBIVALENCE MATIÈRE	9
1.1.2 FRAGMENTS ET MULTIPLICITÉ : LIEUX DES POSSIBLES	10
1.1.3 INSTALLATION : INDISSOCIABLE PASSAGE.....	13
1.1.4 LES OBJETS DU QUOTIDIEN.....	16
1.1.5 LES MOTS QUI LIENT	18
1.1.6 LA COULEUR : ATTRIBUT PLASTIQUE ET POÉTIQUE	18
CHAPITRE 2 – LE TEXTE ET L'OBJET – DEUX FORMES QUI SE RACONTENT ..	21
INTERLUDE.....	22
2.1 PASSAGES ÉCRITS, SES MORCEAUX ET SON TOUT	23
2.1.1 LE TEXTE ET SON USAGE	23
2.1.2 LES MOTS COMME EXPÉRIENCE IMMERSIVE.....	24
2.2 À TRAVERS ABANDON ET PARTAGE.....	26
2.2.1 HISTOIRE D'OBJETS.....	26
2.2.2 L'OBJET DÉTOURNÉ.....	29
2.3 OBJET ET TEXTES : UNE RELATION POREUSE.....	30
2.3.1 ABRÉACTION.....	30
2.3.2 LES ARTISTES : RENCONTRES ET DIVERGENCES	31
CHAPITRE 3 – PRAXIS ET RICOCHETS	35
POSTLUDE.....	36
3. ITINÉRAIRE VERS L'ŒUVRE	37
3.1 ÉMERGENCE.....	37
3.1.1 DERRIÈRE MOI.....	38
3.1.2 POINTS DE VUE	39

3.1.3	ŒUVRE MÉTHODOLOGIQUE	40
3.2	DIALECTIQUE DES COMPOSANTES	41
3.2.1	SCRIPTURA CATHARSIS	43
3.2.2	FRONTIÈRES SCINTILLANTES.....	45
3.2.3	OBJETS SENSIBLES	45
3.2.4	DÉMATÉRIALISER LA SUBSTANCE	47
3.2.5	LES MORCEAUX DU TOUT	48
3.2.6	PEUPLER L'ESPACE	49
3.3	PARCOURS HABITÉ	51
3.4	FANTASMAGORER	53
	CONCLUSION	54
	BIBLIOGRAPHIE.....	57
	IMAGES	60
	ANNEXE	62

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 - ALLAN MCCOLLUM, EACH AND EVERY ONE OF YOU, 2004 © 2020 ALLAN MCCOLLUM, GRACIEUSETÉ DE KRAKOW WITKIN GALLERY, BOSTON	13
FIGURE 2 - ALLAN MCCOLLUM, EACH AND EVERY ONE OF YOU, 2004 © 2020 ALLAN MCCOLLUM, GRACIEUSETÉ DE KRAKOW WITKIN GALLERY, BOSTON	13
FIGURE 3 - ILYA KABAKOV, THE TOILET, 1992 © ILYA KABAKOV / SOCAN (2020) ...	15
FIGURE 4 - SCHWITTERS, KURT, MERZBAU, 1933	16
FIGURE 5 - CÉZANNE, PAUL, MAN WEARING A STRAW HAT, 1905-1906, THE ART INSTITUTE OF CHICAGO®.....	19
FIGURE 6 - ILYA KABAKOV ET EMILIA KABAKOV, THE HAPPIEST MAN, 2000 © ILYA KABAKOV ET EMILIA KABAKOV / SOCAN (2020)	28
FIGURE 7- JENNY HOLZER, MONUMENT, 2008 © JENNY HOLZER / SOCAN (2020) .	32
FIGURE 8 - JENNY HOLZER, NEW TILT, 2011 © JENNY HOLZER / SOCAN (2020)	33
FIGURE 9 - GREG CURNOE, SHORT WAVE RADIOS ON LONG BOARD, 1987© ESTATE OF GREG CURNOE / SOCAN (2020).....	34
FIGURE 10 - MEJDA MEDDEB, DERRIÈRE MOI, 2014.....	39
FIGURE 11- MEJDA MEDDEB, POINTS DE VUE, 2014	40
FIGURE 12 - MEJDA MEDDEB, APERÇU DU TRAVAIL EN COURS	44
FIGURE 13 -MEJDA MEDDEB, APERÇU DU TRAVAIL EN COURS : TRANSFERT SUR BOIS	46
FIGURE 14 - MEJDA MEDDEB, PHOTOS D'OBJETS.....	47
FIGURE 15 - MEJDA MEDDEB, EXPOSITION : DÉTAIL.....	48
FIGURE 16 - MEJDA MEDDEB, EXPOSITION VUE D'ENSEMBLE	50

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de Maîtrise, monsieur Marcel Marois. Je le remercie pour sa patience extraordinaire, ses encouragements constants et sa flexibilité. Je garde dans mon esprit sa très grande érudition qu'il a partagée sans retenue avec moi.

Je tiens également à remercier les membres de mon Jury, madame Caroline Fillion et monsieur Jean-Paul Quéinnec, pour l'attention qu'ils ont portée à cette réalisation. Sans oublier, madame Nathalie Villeneuve pour son soutien lors de mon installation à la Galerie L'Œuvre de l'Autre.

Je tiens à remercier mon conjoint Emmanuel Laberge pour son appui indéfectible, son aide généreuse et son positivisme contagieux. Il m'a soutenue tout au long des hauts et des bas qui ont jalonné la réalisation de ce projet.

Je veux remercier ma mère, Sylvie Dumais, qui m'a donné de son temps, de son écoute et de son entière disponibilité durant la réalisation de cette recherche. Elle m'a encouragée par sa générosité et sa douceur. Je veux remercier mon père, Brahim Meddeb de m'avoir toujours inspirée à faire preuve de rigueur et à développer mon intellect. Ses conseils et son soutien m'ont éclairée tout au long de mes études universitaires.

Je tiens à souligner aussi les ondes positives des personnes que j'aime et qui m'aiment. Ils m'ont soutenue chacun et chacune à leur manière : Justine Boulanger, Caroline Ouellet, Émilie Ouellet, Sara Fortin, Michaël Voisine, Kevin Couture, Pierre-Luc Couture, Emel Meddeb, Hedi Meddeb, Vivianne Boudreault et Guy Laberge.

Finalement, merci à mon amour Elliot. Être sa maman m'a donné la force de terminer.

INTRODUCTION

« L'invention picturale ou la fantasmagorie littéraire permettent de supporter le réel désolé en apportant des compensations magiques. »

Boris CYRULNIK

L'interrogation centrale de ce travail de recherche création s'articule autour de l'hypothèse suivante : est-il possible de plonger le spectateur dans une œuvre fantasmagorique par le biais de l'installation, et ce, en utilisant des procédés traditionnels ?

L'installation est souvent abordée dans le sens d'occupation de l'espace physique où le spectateur déambule dans l'environnement de l'œuvre et dont l'immersion est l'une de ses modalités inhérentes. Cependant, au-delà de la nature physique de l'installation, peut-on supposer que l'implication physique du spectateur puisse résulter d'une implication intériorisée ?

Peut-on présumer qu'il est possible de créer la sensation du fantasmagorique par la création d'un espace où le spectateur plonge en lui-même et se laisse porter par une expérience dématérialisée de l'immersion ? Peut-on penser qu'en utilisant des méthodes plastiques portées à l'aplat, telles que l'écriture, le dessin et la peinture, mais en les mettant en scène par le fragment et la multiplicité, il soit possible de créer une installation

immersive ? Ce mémoire se divise en trois parties qui tenteront de répondre aux interrogations soulevées par ma recherche création.

Le premier chapitre se consacrera d'abord à définir le concept fondateur de cette recherche, c'est-à-dire, la fantasmagorie. Pour parvenir à cet état ambigu des perceptions, certains moyens peuvent être mis en branle, tels que le fragment, la multiplicité et l'installation. J'y expliquerai comment les objets du quotidien, la présence de texte ainsi que l'utilisation de la couleur permettent d'élargir l'interprétation de l'œuvre et constituent, dans ce contexte de recherche, des composantes importantes dans l'édification de fondations fantasmagoriques.

Pour que ce concept émerge, différents moyens peuvent intervenir. L'une des modalités de la fantasmagorie est le caractère immersif de l'expérience du spectateur. Ce dernier est souvent associé à sa nature pénétrable et tangible. On imagine facilement les œuvres *Walking in Venus Blue Cave* d'Ernesto Neto ou encore *Riverbed* d'Olafur Eliasson dans lesquelles le spectateur peut déambuler et dont les sens sont mis à contribution. Cependant, il est possible de créer un type différent d'immersion, et cette dernière se situe davantage dans un rapport intérieur et contemplatif. Cet aspect sera développé dans le second chapitre. Il y sera également question de l'apport des textes et des objets du quotidien, et du lien causal qu'ils entretiennent entre eux.

Le troisième chapitre mettra en lumière la méthodologie utilisée dans ce travail de recherche. Pour ce faire, je ferai un bref retour sur les réalisations clés de ma maîtrise en élaborant sur leur influence sur ma production finale. Je poursuivrai en discutant de mon

approche méthodologique et expliquerai comment cette dernière dénote du « faire » de mon œuvre, mais également comment elle devient partie prenante des caractéristiques conceptuelles et matérielles de mon œuvre. Finalement, je terminerai avec un retour sur mon exposition et mes conclusions quant aux divers questionnements soulevés par mon sujet de recherche.

CHAPITRE 1

DYSTOCIE

GENÈSE

Dans les profondeurs de ma mémoire, il y a ce souvenir timide, un peu diffus. J'étais une enfant espiègle dans le sourire. Solitaire, certes, mais jamais seule. Sur le tapis vert menthe de ma chambre, je vivais des épopées fantastiques. J'interagissais avec tout, façonnant et aménageant mon environnement. Mes peluches étaient mes compagnes et complices de tous les instants. Mes merveilles, mes trésors jouets avaient une conscience vivante, une personnalité aussi souveraine que la mienne. Dehors, les animaux et les arbres étaient les alliés de mon terrain de jeu intérieur. J'aimais cet espace pour sa familiarité, sa stabilité et son potentiel. Mes crayons, quant à eux, barbouillaient mes métaphores infantiles. Ils me suivaient partout et me permettaient d'épancher mon imagination.

L'imaginaire a nourri mon enfance et il a alimenté ma main hésitante d'adolescente. Il a protégé la jouvencelle misanthrope et maladroite que j'étais alors. L'écriture, le dessin et le « rêvassement » ont soutenu mon intimité créatrice. Cette intériorité sanctuaire a mis au monde les balbutiements d'une pratique artistique. Vacillant entre la métaphore figurée et l'abstraction mal habile, j'écrivais des poèmes romanesques et je dessinais des scènes fantasmagoriques englouties de couleurs et de textures. Ces scènes, alimentées par mes drames adolescents, représentaient un monde joliment libérateur. Un monde infiniment grand dans lequel les créatures et les scénarios les plus improbables avaient le droit de vivre.

Ensevelie par la rigidité de mon quotidien, j'ai tourné en rond dans un bled sans couleur. Cependant, la férocité créatrice finit par affaiblir les parois de mon enveloppe artistique.

Tranquillement, une pratique émergea et de nouvelles avenues s'imposèrent. Saturée, fracassée par l'accumulation de perspectives, j'entrepris un parcours dans lequel encore je tergiverse sans inquiétude. Car, même si le chemin est parfois sibyllin, je n'ai pas peur. Tout de moi vit dans ma pratique : mon attachement pour la couleur et sa mise en valeur, l'utilisation et la transformation des espaces, le plaisir immanent à raconter, à inventer des histoires, des lieux et, finalement, toute l'allégresse que j'éprouve dans le faire, dans le geste.

PRÉLUDE

Comment s'échapper de nos embrasements ?

Comment s'épancher de nos apathies ?

Comment sublimer les jours ?

Appréhender autrement.

Éprouver l'allégorie.

Alléger le chagrin.

1. Échapper au quotidien par le quotidien

Mon processus créatif est grandement influencé par le milieu dans lequel j'évolue. Les objets qui l'habitent et la matérialité de mon quotidien tendent à dépasser leur utilité normalisée. Ce débordement me propose un jaillissement et un amalgame de conjonctures qui influence ma lecture et mon interprétation de ce qui m'entoure. Ultimement, il influence ma pratique. Ce détournement de l'objet et du quotidien qui l'accompagne est une matérialisation fantasmagorique de mes perceptions. C'est par une affirmation plastique et poïétique de ma pensée et de tout ce qui veut s'évacuer que prennent forme mes créations. Le geste de créer devient exutoire et permet d'alimenter et d'organiser ma pratique. La quotidienneté qui compose mon environnement, dans toute sa banalité et dans sa fantaisie dérobée, est l'élément déclencheur de ce qui m'anime. Je valorise donc le décroisement de ce qui est tenu pour acquis. L'objet qui meuble le quotidien ou l'élément organique qui constitue le lieu naturel portent en eux des trajectoires qui se décomposent et se reconstruisent. Des trajectoires qui se fragmentent et qui ouvrent les frontières, entre ce qui est perçu, entre ce qui est ressenti et interprété.

1.1 Les chemins de la fantasmagorie

La fantasmagorie est cet état de flottement entre réel et imaginaire. Une zone qui fait vaciller les perceptions et qui engage le spectateur à une interrogation face à ce qui lui est présenté. Étant donné que la fantasmagorie est le concept clé de cette présente recherche, il serait aisé de présenter des scènes empruntées aux univers de la science-fiction ou du

fantastique. Cependant, je crois pouvoir y arriver en mettant en branle un amalgame de procédés esthétiques et littéraires plus traditionnels. Je fais donc le pari que ces procédés peuvent suggérer au spectateur la polysémie des lectures et l'ambiguïté qui sont inhérentes à la fantasmagorie. Objets du quotidien, fragments, multiplicité, textes et couleurs sont les moyens de l'élaboration et de la mise en place de la fantasmagorie. En effet, par ceux-ci, le spectateur est en quelque sorte invité à emprunter un parcours d'images et de narrations : éléments qui contribuent et renforcent l'impression d'avoir devant soi des morcellements de rêveries.

1.1.1 La fantasmagorie : l'ambivalence matière

Le Vocabulaire d'esthétique définit la fantasmagorie comme étant une représentation, une manifestation d'une ambiguïté et d'un flottement dans la perception du monde réel et imaginaire (Souriau, 2010, p. 766). C'est une vision plastique au caractère parfois étrange dont la frontière proposée offre plusieurs interprétations possibles. Elle se veut le résultat visible, esthétisé et équivoque du fantasme.

Le concept de la fantasmagorie est un élément récurrent de ma pratique. Cependant, cette fantasmagorie prend place dans un aspect plus global. Elle est partie intégrante de mon mode de fonctionnement et de ce qui m'anime. Ainsi, depuis mon tout jeune âge, j'aborde mon quotidien dans une sorte de rencontre entre la réalité et la fiction. Je me permets de m'évader et de voir plus loin que ce qui m'est connu et visible (sensible). Chérissant cette vision déstabilisante et extraordinaire, il se cache peut-être quelque chose d'autre derrière les murs des conventions et des dictats.

Souriau définit ce qui est fantasmagorique comme une « ambiguïté foncière entre l'être et l'apparence, et un jeu d'incertitude entre le réel (diégétique) et l'imaginaire ou l'illusoire » (2010, p. 766). Selon lui, le fantasmagorique se veut « instable et mouvant ». Dans l'ensemble, une œuvre dans laquelle la fantasmagorie est présente sera quelque peu ambiguë, merveilleuse et aux limites de l'intelligible. C'est dans ce cadre que je souhaite inscrire mon travail de recherche. Un travail qui ouvre les interprétations, une lecture qui ne dicte pas, mais qui propose, et ce, grâce aux propriétés énigmatiques d'une œuvre fantasmagorique, et de par le flottement de ce qui est perçu. De plus, ce monde des possibles, cette fragmentation du sens et de la place du sujet, laisse entrevoir une sorte de narrativité.

1.1.2 Fragments et multiplicité : lieux des possibles

La fragmentation est également un concept clé dans l'élaboration de ce projet. Dans le cas qui nous intéresse, le fragment devient l'esquille d'un rêve, le résidu d'une chimère. Comme le mentionne Berthet « [...] on tente de tout dire, mais dans un ordre — un désordre — qui est le sien, et c'est au lecteur de reconstruire la cohérence » (Jimenez, 2001, p. 81). Le fragment est d'ailleurs lié à l'idée de multiplicité. Plusieurs dizaines de tableaux, de dimensions diverses, ont été créés. De cette multiplicité matérielle s'accompagne également une pluralité des perspectives et par ce foisonnement la fantasmagorie peut, entre autres, se déployer. Comme il a été souligné précédemment, la fantasmagorie est cet état d'instabilité et de mouvance mis en place par l'ambiguïté. Cette dernière se retrouve dans le gisement d'éléments picturaux, communs dans leur élaboration et dissonants dans leur composition. Sébastien Rongier le mentionne « Le fragmentaire vient interrompre le

connu ou l'entendu, et se risquer à l'inconfort, à la déstabilisation. Il provoque le choc et l'incertitude en refusant toute immédiateté » (Rongier, 2008, paragr. 11) : Le fragmentaire s'avère ainsi un moyen de s'imaginer ce qui est absent et il permet de répondre aux exigences d'une esthétique du fantasmagorique. Dans l'absence, il y a présence : par la fragmentation du texte et de l'image de ma création, je cherche à laisser l'espace nécessaire au questionnement et invite le spectateur à reconstruire la genèse de ce qui lui est proposé.

Cependant, afin de ne pas perdre le spectateur dans les méandres du fragment, la multiplicité de ce dernier offre une articulation des possibles. Frédéric Regard parle de l'idée de *fragment projet*. Pour lui, la notion de fragment n'implique pas nécessairement l'idée de fracture (Mouret, 1996, p. 29). Le fragment peut s'inscrire dans un système, déconstruit certes, mais qui possède une forme d'organisation. Dans le cadre de cette recherche, c'est la multiplicité qui crée le caractère organique du fragment, qui joue le rôle de fil conducteur. Comme le mentionne de Mèredieu, « c'est dans la quantité que la matière arrive à faire bloc » (de Mèredieu, 2011, p. 221). Il y a fragment dans la composition et unicité dans la multiplicité. Deux abstractions qui en se chevauchant mènent à l'instabilité et qui deviennent donc les matériaux de la fantasmagorie. Des matériaux aux propriétés conceptuelles et immatérielles, mais qui offrent également une façon de construire l'espace et d'appréhender la spatialité de l'œuvre.

« I want visitors to experience the 'situation' as much as possible. One way to do this is to install a large amount of objects, to create an intensity. Every object may be unique, but it produces a feeling of multitude » (Bernard, 2011).¹

¹ [Traduction libre] Je veux que les visiteurs vivent la « situation » au maximum, l'une des façons de le faire, est d'installer une grande quantité d'objets, de créer une intensité. Chaque objet peut bien être unique, il produit un sentiment de multiplicité.

Allan McCollum parle ici de la place du multiple dans son œuvre *Each and Every One of You*. Pour lui, la multiplicité sert d'élément unifiant et permet au spectateur de vivre une expérience.

Dans le fragment, l'idée de manque est également présente. Cependant, dans ce projet, le manque ne signifie pas la perte de sens, mais plutôt la possibilité d'un nouveau sens. Les images et les textes tronqués déconstruisent et les vides qui en résultent deviennent, quant à eux, une nouvelle proposition. Celle-ci est à la fois vierge, à la fois pleine de possibilités. Le vide se matérialise dans la mémoire et donne corps au manque. Les formes fracturées, les interstices qui rythment l'installation, le texte rompu, voire absent à certains endroits, deviennent complémentaires du plein. Il y a là une forme de matérialisation « donner une forme dématérialisation, donner une forme et une apparence des plus concrètes à cela qui ne se manifeste plus que par la mémoire » (de Mèredieu, 2011, p. 303). Les vides possèdent eux aussi une identité « installative », et ce, dans leur façon de prendre possession de l'espace.



Figure 1 - Allan McCollum, Each and Every One of You, 2004 © 2020 Allan McCollum, gracieuseté de Krakow Witkin Gallery, Boston



Figure 2 - Allan McCollum, Each and Every One of You, 2004 © 2020 Allan McCollum, gracieuseté de Krakow Witkin Gallery, Boston

1.1.3 Installation : indissociable passage

« L'installation totale est le lieu d'un acte resté en suspens, où un événement s'est produit, se produit ou peut se produire. »

Ilya KABAKOV

Selon de Mèredieu « l'intérêt de l'installation est de constituer un système ouvert que l'on peut réinventer en permanence » (de Mèredieu, 2011, p. 602). Présentée comme une forme

d'hybridation provenant de l'éclatement des genres artistiques, l'installation cherche avant tout l'inclusion du spectateur dans l'œuvre. Ce dernier construit le sens des éléments qui se dressent à lui à travers le déplacement et l'interaction qu'il a avec l'œuvre. Les notions d'habitats et d'environnements se retrouvent constamment au centre des différentes définitions de l'installation. Cette idée récurrente voulant que l'espace/le lieu devienne l'œuvre. Un espace où le spectateur devient maître de son expérience. L'installation d'objets dans l'espace permet en quelque sorte de vivre l'œuvre de l'intérieur et de l'expérimenter : le spectateur s'approprie physiquement l'espace et reconnaît son expérience à travers ses propres représentations. Par sa nature phénoménologique et perméable, l'expérience immersive prend vie, soutenant ainsi la fantasmagorie. Une expérience où l'action reste à définir et qui « implique une appréhension mouvante de la part du spectateur » (Rosset, 2006, p. 83). La volatilité et la polysémie de l'interprétation accentuent la frontière entre réalité et irréalité, rendant ainsi plus tangible l'ambiguïté de l'œuvre.

Mes tableaux seront installés aux murs et sur le plancher et le spectateur aura à naviguer entre les différents éléments. C'est par la déambulation et l'appropriation de l'espace que ce dernier pourra, entre autres, saisir ce qui lui est présenté. Les notions de mouvance et d'allers-retours entre les éléments autorisent le concept de fantasmagorie à se manifester. Elle permet d'ébranler les certitudes, de repousser les limites des perceptions et de faire naître des repères nouveaux. La multiplicité des éléments (tableaux, objets et textes) dans mon projet est supportée par l'installation, tout comme l'amoncellement des objets du quotidien dans *The Toilet* d'Ilya Kabakov ou des rebuts d'objets dans le *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Paul Ardenne décrit l'installation comme un « fourre-tout où entasser chaque *Weltanschauung*, chaque représentation intime ou sociale du monde – parfait musée de l'artiste » (1997, p. 195). L'installation représenterait donc une forme visuelle de la conception du monde des artistes, une approche anthropologique de l'intime. Cette proposition résonne dans mon travail, étant donné que les objets et les textes présentés découlent des coulisses de ma vie. Des fragments de ma vie qui sont inscrits au bois et exposés au spectateur.



Figure 3 - Ilya Kabakov, *The Toilet*, 1992 © Ilya Kabakov / SOCAN (2020)

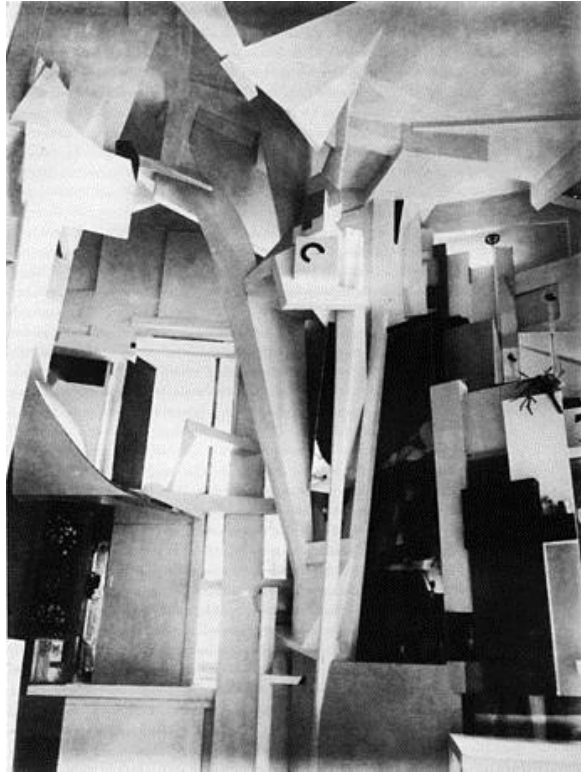


Figure 4 - Schwitters, Kurt, Merzbau, 1933

1.1.4 Les objets du quotidien

« Lorsque j'ai cherché à la trace les objets de ma propre enfance, ce ne sont pas des objets de ma propre enfance que j'ai retrouvés, mais les choses de l'enfance en tant que telle. »

Christian BOLTANSKI

Sur plusieurs tableaux, des objets sont présentés. Des objets du quotidien, qui émaillent la vie de tous les jours. Ces objets sont cependant dépouillés de leur contexte originel afin d'élargir les interprétations. Ils se dressent sur leur support, sans les conjonctures desquelles ils émanent, mais en étant intimement liés aux éléments qui les entourent (les

autres éléments, les textes et la couleur) : ils ouvrent les possibles. Dans le même ordre d'idées, le propre de la fantasmagorie est de proposer certes une vision ambiguë et illusoire, mais cette dernière doit être ancrée dans la réalité : un imaginaire réel. L'objet du quotidien pose donc les assises de la matérialité connue du spectateur, sans toutefois confirmer complètement sa nature. Selon Keller « [...] détourné, métaphorique, l'objet a perdu son identité. Il se sublime en signe de l'ailleurs, du non-dit, du merveilleux » (1979, p. 32). Cette aliénation identitaire de l'objet est dans ce projet, au service même de la fantasmagorie. En parlant du travail de Boltanski, de Mèredieu parle de la « forme sentimentale et affective » (2011, p. 33) de l'objet. L'objet peut être banal, tout comme il peut porter un bagage affectif. Son appropriation dépend du regardeur, de sa relation avec l'objet. Les objets présentés sur les tableaux, bien que provenant de mon quotidien, prendront une connotation différente en fonction du regard intime du spectateur, un peu à la manière d'Ilya Kabakov dont l'œuvre « instille un sentiment de familiarité chez le spectateur en le renvoyant à sa propre expérience quotidienne » (De Oliveira, Oxley et Petry, 2003, p. 15). Il y a, en effet, quelque chose d'ultimement universel dans ces objets et dans le quotidien.

Finalement, pour faire référence au concept de fragment et de multiplicité élaboré précédemment, l'objet est varié et présenté partiellement. Il devient surréalisant par sa présence morcelée, répétée et familière. C'est dans l'ordinaire de la quotidienneté de l'objet que se dévoile l'illusoire, le rêve réel gardant ainsi le spectateur devant quelque chose qui peut être tangible.

1.1.5 Les mots qui lient

Le rôle du texte dans ce travail de création est encore une fois d'appuyer la fantasmagorie. La majorité des textes sont inspirés des objets et y sont associés. Le texte modifie la relation avec le tableau en détournant sa valeur plastique apparente. Il sert aussi à tromper et à multiplier les alternatives et incite le spectateur à réévaluer ce qu'il voit. Il faut spécifier que les éléments du quotidien et le texte ont la même valeur. Ils opèrent entre eux des allers-retours dans la lecture qui enrichissent la portée de l'expérience. Le texte se décline avec différentes perspectives : celle de raconter par bribes et métaphores, celle qui s'offre comme manifestation esthétique et celle qui articule la fantasmagorie. L'aspect formel de la lettre est incontournable ; elle possède une plastique et une matérialité. Par sa ligne, sa forme et son espace, elle s'imprime dans le bois, poursuit le dessin et rythme l'interprétation.

1.1.6 La couleur : attribut plastique et poétique

« Plus vibrantes que les peintures, plus spontanées, tout en étant aussi colorées les aquarelles sont à la fois aussi vraies et plus poétiques, parce que plus suggestives et plus libres. »

Bernard DORIVAL en parlant de Cézanne

L'utilisation de la couleur, qui se fait de manière moins contrôlée, se distingue des éléments abordés précédemment. Son application est plus spontanée et elle possède un caractère instinctif. Dans ce travail, la couleur devient forme et elle se présente de manière

automatique, comme une « image accidentelle » (de Mèredieu, 2011, p. 91). Un peu à la manière des Fauves et des expressionnistes, la couleur devient picturale, elle devient un agent plastique (de Mèredieu, 2011, p. 91), caractéristique que l'on peut observer dans l'œuvre de Cézanne où la couleur se révèle comme la matière première de la figuration. Dans ses peintures, les environnements et les formes naissent de la couleur. Jacques Le Rider décrit bien cette particularité en parlant des dernières aquarelles de Cézanne. Pour lui, les différents portraits du Jardinier Vallier prenaient forme grâce au mouvement de l'atmosphère et par l'abandon de la ligne contour (Le Rider, 1998).

Ici, elle prend les traits d'une image qui se soustrait à la rigidité de la ligne et du texte. Une couleur qui s'étire, qui coule, qui se disperse dans le bois. En elle-même, la couleur devient forme ; elle brouille les pistes établies par les éléments qui l'accompagnent. La qualité sensible de la couleur offre au spectateur des traces sensibles et évocatrices qui permettent d'approfondir l'expérience esthétique et poétique du spectateur (Souriau, 2010, p. 539). Elle ponctue l'interprétation et étoffe l'affect fantasmagorique de l'œuvre. La couleur est appliquée sur un tableau de bois naturel. Sa porosité influence la ligne et le pigment, donnant profondeur et transparence à la couleur appliquée. Le bois permet un rendu organique et sensible à l'œuvre.



Figure 5 - Cézanne, Paul, Man Wearing a Straw Hat, 1905-1906, The Art Institute of Chicago®

Il est un être habité qui porte en sa matière toute son histoire et « sa chaleur latente [...] brûle par le dedans : il garde le temps dans ses fibres. » (Baudrillard, 1968, p. 52). Il boit la couleur et met en valeur l'aquarelle lui permettant d'exister en profondeur. La couleur descend dans la pulpe et s'étire dans les fibres. Navigant entre la précision et l'épanchement, la couleur se fragmente et s'étiole. Tantôt en transparence, tantôt en opacité, la couleur se libère parfois de la ligne feutrée et du texte, mais parfois elle accompagne et complète la proposition.

CHAPITRE 2

LE TEXTE ET L'OBJET - DEUX FORMES QUI SE RACONTENT

INTERLUDE

Parfois, je plonge dans l'obscurité. Je plonge dans l'abîme duveteux des moments d'égarements. Léthargique de corps, mais l'esprit infatigable, je me laisse porter par les contiguités les plus inattendues que me proposent ces moments d'errance. Je m'immerge de l'apesanteur de mes absences et construis du rêve avec les choses de ma vie. Du vrai qui m'accompagne, j'élabore le fantasme de réalités fantasmagoriques.

Tout y est plus doux.

Plus brutal.

Plus sublime.

Plus monstrueux.

« S'il n'y avait pas une charge magique dans la vie de tous les jours, l'aspect mortifère de l'automation aurait raison de la pulsion de vouloir vivre. »

Michel MAFFESOLI

2.1 Passages écrits, ses morceaux et son tout

Dans ce projet d'exposition, l'écriture, outre son application formelle, fait office d'élément esthétisant à part entière, et ce, par sa dimension, sa couleur, son application et sa fragmentation. La matérialité de l'écriture est façonnée par la déconstruction et la fragmentation du texte. Cette dispersion narrative plonge le regardeur dans une sensation d'insaisissabilité et l'oblige à puiser dans ses propres références, afin de reconstruire le sens de ce qu'il voit. En se morcelant et en se fusionnant au bois et aux objets représentés, les écrits poétiques deviennent régisseurs d'espace d'où émerge une spatialité visuelle. De cette relation naît une forme de lien sémantique qui appuie la narrativité de l'œuvre. Un lieu qui accentue le caractère évanescent de l'interprétation du spectateur.

2.1.1 Le texte et son usage

Le texte revêt deux fonctions : l'une d'ordre formel et l'autre d'ordre sensible. Au même titre que les objets présentés, le texte structure l'environnement du tableau. Au-delà de son sens littéraire et abstrait, le texte, par ses propriétés graphiques, organise son occupation de l'espace. Ce dernier a une densité, une couleur et une nature tangible. Lawrence Weiner « *considered language a 'sculptural material' that 'gains its sculptural*

qualities by being read', producing the perception of form for the imagination of the reader » ²(Osborne, 2011, p. 31). Selon Weiner, les mots ont des qualités matérielles et leur mise en « œuvre » insuffle une rythmique de lecture et une dimension concrète au spectateur. Ce dernier peut à son tour construire le sens de ce qui lui est présenté. Dans un même ordre d'idées, le texte présent dans cette exposition ne se retrouve pas sur tous les tableaux. Cependant, quand il l'est, il se partage entre l'avant et le second plan et il se présente avec une intensité qui joue en nuance. Ainsi, le spectateur se voit insuffler une eurythmie à son expérience.

La deuxième fonction du texte est de l'ordre de l'intime. L'affect qui se dégage des mots, quant à lui, devient un matériel sensible. Les mots, les phrases et leurs significations portent un sens, une émotion. Le texte nourrit l'objet, l'objet nourrit le texte. Cette relation entre ces deux entités dynamise et amplifie la nature fantasmagorique de l'œuvre. Leur interaction influence la manière dont le spectateur s'imprègne de l'œuvre, car il se retrouve dans une immersion narrative et visuelle ; un réel éclaté par la poésie du quotidien.

2.1.2 Les mots comme expérience immersive

L'immersion d'une œuvre est souvent abordée par sa matérialité et sa prise d'espace. Comme mentionné dans le chapitre précédent, l'installation est l'une des méthodes privilégiées pour permettre l'immersion du spectateur dans une œuvre. Toutefois, en plus de

² [Traduction] considérait la langue comme un « matériel sculptant » qui acquiert ses qualités sculptantes en étant lue, créant une perception de la forme pour l'imagination du lecteur.

l'installation, je compte utiliser l'écriture, car l'acte littéraire peut faire office d'expérience visuelle immersive. Tout comme l'installation, le texte et le fait de le lire possèdent les qualités nécessaires pour plonger le spectateur dans un état où les frontières du réel se démantèlent. Qui n'a pas déjà été happé par une lecture, absorbé par un texte, au point de perdre contact avec le monde concret. Comme l'exprime Bourassa, « le concept d'immersion fictionnelle évoque l'état mental qui consiste à "se perdre dans un livre", ou encore "à se transporter dans un autre monde" » (2008, p. 310). Les mots, parfois, peuvent faire disparaître la pesanteur du réel influençant ainsi le rapport à ce dernier : la pensée s'échappe ; le regard vit les mots, les pages se dissipent et l'esprit s'élève.

L'immersion qui se déploie à travers le spectateur évolue dans une collaboration entre le corps fictionnel et la matérialité de l'image. Les modalités de l'immersion cohabitent et se partagent ainsi l'attention du spectateur, l'éclatement permettant d'offrir « aux spectateurs un moyen de s'évader d'une réalité perçue comme étant dénudée de frontières stables » (De Oliveira, Oxley et Petry, 2003, p. 19). L'écriture avec ses propriétés narratives encourage le rapport contemplatif du spectateur, mais transmet également dynamisme et émotion. « L'acte de lecture consiste à prendre compte du pouvoir de visualisation que possède l'immersion » (Savard-Corbeil, 2012, p. 54). De la sorte, la lecture permet de reconfigurer le territoire et les espaces qui la jalonnent. Ses frontières souples et perméables répondent aux exigences de l'immersion qui est un état physique et abstrait, dont l'espace peut être figuré par le biais d'une activité mentale basée sur l'imaginaire, la représentation et le fabuleux.

Dans cette exposition, le spectateur est ainsi invité dans un parcours poétique. Ces recueils de mots et d'objets dénotent la présence de l'auteur, mais la fragmentation et la

décontextualisation viennent atténuer ce poids. En puisant dans ses profondeurs et en s'appropriant la trajectoire, le spectateur, à travers un contexte d'exposition narratif, s'abandonne dans un « entre-deux » fondé sur la multiplicité et le fragment (De Oliveira, Oxley et Petry, 2003, p. 30-31). Il vit l'expérience du médium visuel et du médium textuel, influençant ses perceptions. Les mots sont la porte d'entrée de la fantasmagorie et les proses qu'ils composent sont la clé de la lecture.

2.2 À travers abandon et partage

« L'humanité est en quelque sorte inséparable de sa matérialité. »

Daniel MILLER par Julie BÉLISLE

2.2.1 Histoire d'objets

Les objets qui nous entourent sont porteurs de récits. Leurs qualités affectives leur confèrent un pouvoir insoupçonné. Nous avons tous une relation particulière avec les choses qui nous entourent. Ici, elles soutiennent les petites histoires, celles qui sont indissociables des sensations tragiques ou des bonheurs tendres imprégnés dans les coulisses de ma mémoire. Ils sont rattachés à des souvenirs et des personnes qui ont jalonné ma vie. Ils inspirent et dévoilent des mots, et, en leur prêtant attention, les objets peuvent devenir de fabuleux moteurs poétiques. Brodier décrit bien cet état en parlant de la présence des objets ordinaires. Selon lui, « [...] elle nous apprend que la poésie est partout, en tout : nous la côtoyons chaque jour et nous n'en savons rien » (1978, p. 251).

L'artiste russe Ilya Kabakov, grâce à l'hybridation du texte et de l'image, crée des narrations conceptuelles. Ses installations se déploient à travers la rencontre entre le sculptural et le narratif.

Et il demande au spectateur d'y croire, de plonger dans cet univers narratif imaginaire et d'admettre avec lui que l'origine fictive de son installation est « réelle ». Le spectateur, néanmoins, garde inévitablement en mémoire qu'il s'agit là du travail de Kabakov et dès lors se voit confronté à la dichotomie de cette double paternité qui tient à la fois de la réalité et de la fiction (Slejskova, 1993, p. 13).

Le texte et l'image visuelle, indissociables, deviennent la pierre angulaire de son art. Un art dans lequel il met souvent en scène des lieux du quotidien de la population de la fin de l'ère soviétique. Pour ce faire, les objets de ses installations s'y retrouvent pour leur potentiel à évoquer une réalité, mais également nourrir l'imaginaire du spectateur. Kabakov s'intéresse davantage aux histoires portées par les objets que par les objets eux-mêmes (Bélisle, 2015, p. 234). Le caractère mnémonique des objets qu'il présentait était un élément à part entière de son œuvre, ces derniers devenant littéralement des structures narratives pour le spectateur.

Les objets sont donc titulaires d'histoires, ils se dressent comme éléments de l'intime et du sentimental, traversant le temps et les individus. Ils sont révélateurs de la mémoire et de la réalité qu'ils portent. Les objets que je propose sont ceux avec lesquels je partage l'usage des jours et qui s'entrelacent à mon quotidien. Ils nourrissent ma poésie intérieure et ils sont les compagnons anonymes de la vie qui passe ou les vestiges nostalgiques incrustés à mon foyer. Nous avons tous une relation esthétique et émotive avec certains des objets qui nous

entourent, parce que, comme Belk le souligne, « les objets sont en quelque sorte une extension de soi » (Belk cité par Marion, 2017, p. 72).



Figure 6 - Ilya Kabakov et Emilia Kabakov, *The Happiest Man*, 2000 © Ilya Kabakov et Emilia Kabakov / SOCAN (2020)

L'artiste québécoise Claudie Gagnon réalise des installations fantaisistes à partir d'objets de seconde main issus du quotidien. La sensation de domesticité matérielle ancrée dans un environnement perceptible devient une sorte d'outil aidant à cultiver la mémoire (Bélisle, 2015, p. 234). Les différentes composantes plastiques telles que l'accumulation, les espaces foisonnants d'objets et les lieux communs réhabités confèrent aux installations de Claudie Gagnon un aspect surréalisant, une prégnance fantasmagorique. Les objets qu'elle choisit participent à la mise en place d'une liaison organique entre le banal et le fantastique. De la même manière, mon projet de maîtrise cherche à réorienter la valeur de l'objet, afin de révéler sa richesse poétique (Bélisle, 2015, p. 257).

2.2.2 L'objet détourné

Dans cette exposition, les objets représentés sont complètement décontextualisés. Leur rapport au réel est sublimé et son détournement permet de déconstruire son identité. L'objet évoque, il interpelle chacun de manière différente, car son bagage symbolique et son mode de représentation se modulent au regard du spectateur. A. Moles parle de la relation esthétique que nous entretenons avec les objets. Selon lui, elle implique « un lien universel, permanent de l'être à tous les objets, tout au moins à tous ceux qu'il isole dans un monde d'attention particulier » (1972, p. 129). Les objets en représentation sont donc appelés à être interprétés à travers une hybridation de l'expérience du spectateur et de la mienne. Montrer ses objets, c'est aussi montrer un peu de soi. Les objets domestiques sont révélateurs de ceux à qui ils appartiennent, car « l'objet est une sorte de médiateur entre le monde naturel et la sensibilité du sujet » (Marion, 2017, p. 71). L'identité des objets présentés dans cette exposition est donc influencée par la relation que j'entretiens avec ces derniers, mais également par les références du spectateur face à mes objets.

Grâce au rapport exclusif du spectateur avec les objets, leurs identités se façonnent au gré de leurs trajectoires, leurs désirs, leurs fantasmes et leurs perceptions. Les dessins des objets sont également détournés par le traitement esthétique mis en place. Ils sont projetés et vivent sur le tableau, isolés et loin de leur habitat naturel, ils flottent sur le bois accompagnés ou entrelacés à la couleur. Dans ces espaces en à plat, les objets transcendent leur banalité du quotidien et en viennent à flouer les pistes des perceptions et deviennent une proposition. Ils sont dénaturés de leur « physicalité », ce ne sont pas les objets en soi qui se révèlent, mais leur représentation. À travers cette trace dessinée, ils se

laissent deviner dans de nouvelles perspectives. L'absence de la matérialité spatiale de ceux-ci vient ajouter au sentiment fantasmagorique, parce que l'éclatement de cette corporalité première et tridimensionnelle ancre la représentation dans des conjonctures plurivoques et interprétatives.

2.3 Objet et textes : une relation poreuse

2.3.1 Abréaction

Les textes présents dans ce travail sont tous des écrits personnels. Ils émanent d'épanchements soudains ou plus réfléchis et sont inspirés par la prégnance des objets qui peuplent mes jours. Les textes qui parsèment les tableaux prennent la forme d'une sorte d'allégorie magnifiée du quotidien. Ce dernier n'a rien de convenu, c'est de lui que toute la fantasmagorie émane, car, comme l'ont énoncé les surréalistes: l'imaginaire et le fantastique sont façonnés du réel (Maffesoli, 1979, p. 87) et ce réel peut devenir le matériau de l'émerveillement.

Les objets et les textes sont les générateurs de ce projet et la relation qui les unit module toute la dynamique de l'œuvre. Le fragmentaire, la couleur et l'installation viennent appuyer et soutenir la fantasmagorie. Ces derniers, dans une valse d'allers-retours, structurent l'expérience du spectateur et spatialisent un état d'incertitude. L'objet devient texte et le texte devient objet. Leur association permet l'éclatement de la linéarité graphique et sémantique et de cette hybridation naît le fantasmagorique. Une densité palpable d'où découlent les propriétés du merveilleux. Court parlait du traitement de l'objet

par Cézanne dans ses aquarelles en soulignant que ce dernier conférait à l'objet une existence singulière et autonome (2006, p. 508). L'objet banal et isolé devient tout autre entouré de ses lignes, de la couleur et des mots. Il devient un système ouvert qui entretient une dialectique avec les composantes qui l'entourent.

2.3.2 Les artistes : rencontres et divergences

L'artiste américaine Jenny Holzer a une pratique très engagée qui s'inscrit dans un courant néo-conceptuel. Elle utilise souvent des projections de grande envergure en mouvement, des rubans à cristaux liquides ou des dispositifs électroniques à la D.E.L., afin de mettre de l'avant des fragments de textes. Ceux-ci, des poèmes ou des proses (les siens et ceux d'autres auteurs) abordent et dénoncent des enjeux sociaux et mettent de l'avant des vérités profondes et s'affichent dans des environnements publics par le biais d'installations, de dispositifs ou de sculptures. Il est possible de faire un rapprochement dans nos pratiques en s'attardant au rapport du spectateur avec le texte. Dans leur engagement, les textes-affirmations d'Holzer invitent le spectateur à interpréter et à assimiler le message présenté. C'est dans cet état d'appropriation, une sorte de dialectique du fragment textuel, qu'il y a relation : « Le lecteur auteur deviendrait lecteur/auteur parce qu'il construit le récit en établissant des associations à partir des fragments narratifs qui s'interconnectent » (2008, Bourassa, p. 37). Les modalités nécessaires à la prise de position du spectateur dans son expérience répondent aux impératifs de la fantasmagorie.

Là, où nos pratiques bifurquent, c'est dans le rapport au sujet. Holzer s'efface, elle présente des enjeux universels, des tragédies humaines, celles des autres, pour immerger le

spectateur dans son discours. Mon travail relève d'un processus personnel et intérieur. Je suis le point de départ de l'œuvre et toutes ses composantes s'articulent autour des traces de mes fictions intimes. Holzer éclate son travail pour sortir le message, moi je l'éclate pour le faire rentrer.



Figure 7- Jenny Holzer, MONUMENT, 2008 © Jenny Holzer / SOCAN (2020)



Figure 8 - Jenny Holzer, New Tilt, 2011 © Jenny Holzer / SOCAN (2020)

Connu pour ses œuvres mettant de l'avant des mots ou des expressions isolées, superposés à des paysages ou des objets hors contexte, l'artiste Ed Ruscha est particulièrement inspiré par son quotidien. En détournant l'objet de son contexte original, Ruscha cherche à le présenter sous un nouveau regard et à l'élever. Il en est de même avec les mots, ils les détournent en jouant avec la dualité lexicale et matérielle des mots. Il aime « *the idea of a word becoming a picture, almost leaving its body, then coming back and becoming a word again.* »³ (Tomkins, 2013, p. 5). Cette fonction binaire du mot trouve écho dans mon œuvre où les mots sont texte, mais également image.

³ [Traduction libre] l'idée qu'un mot devienne une image, quittant presque son corps, pour revenir et redevenir un mot.

Tout comme Ed Ruscha, Greg Curnoe était grandement inspiré par les objets qui l'entouraient et son quotidien. Sa pratique était indissociable des enjeux de la vie populaire dans laquelle il évoluait. Pour Curnoe « *sublimity was revealed in the ordinary, by things most people pay no attention to.* » ⁴ (King, 2017, p. 17). Ses œuvres, dans lesquelles souvent l'écriture et les aquarelles dominent, témoignent de la vie et de son environnement. De la même façon, mon quotidien et les objets qui le peuplent, sont corrélés à mon œuvre et la propulse son développement.



Figure 9 - Greg Curnoe, Short Wave Radios on Long Board, 1987© Estate of Greg Curnoe / SOCAN (2020)

⁴ [Traduction libre] le sublime était révélé dans l'ordinaire, par des choses auxquelles la plupart des gens ne prêtent attention.

CHAPITRE 3

PRAXIS ET RICOCHETS

POSTLUDE

Je crois, non, je sais... mes épanchements imaginaires sont le refuge d'une vie un peu déçue par sa trajectoire. Une défense contre les abandons et les relations brisées. Un déchirement de ma modestie qui aspire à plus, mais qui s'écrase parfois par la paresse du réel. Un réel qui manque de magie et qui est trop souvent souillé par la platitude des jours qui passent et des esprits qui la côtoient. Alors, mes pensées se déploient, dans une tentative salvatrice, où ma conscience vagabonde déchirée, fragile et dispersée. Les égarements se cristallisent ainsi, dans une fantasmagorie qui me porte et me supporte. Ce salut, contre le fléau de la morosité et des déceptions. Ma rêverie, je dois l'enraciner dans ma réalité pour qu'elle soit palpable. Elle se matérialise donc, fragmentée, éparpillée, échantillonnée... Elle se construit secrètement dans l'abîme de mes fantasmes à travers mes expériences et les chimères qui me parcourent. Deux entités vivantes qui se côtoient, qui s'entrelacent, qui s'hybrident en silence ; la vie objective et la vie sensible.

« Ce que je fais m'apprend sur ce que je cherche. »

Pierre SOULAGES

3. Itinéraire vers l'œuvre

« Comment anticiper une œuvre lorsque celle-ci est à venir ? » (Laurier et Gosselin, 2014, p. 27). Cette interrogation soulevée par Diane Laurier me poursuit depuis le début de l'entreprise de cette maîtrise. Comment parler d'une œuvre à en devenir ? Comment la comprendre, comment l'appréhender dans une démarche dont on ne gouverne pas encore les subtilités et certainement pas la finalité ? Cependant, comme le souligne si bien Yann Toma, la recherche en art « [...] a pour fonction d'amorcer et de démultiplier la plasticité de la pensée » (2010, p. 52). C'est donc dans l'action et la pratique que nos connaissances s'étendent. Poser une réflexion sur sa pratique, sur la méthode et sur l'œuvre, c'est ancrer ce processus dans le développement des savoirs et des connaissances. Il faut donc voir ce travail de recherche création comme une dynamique organique qui se construit dans un processus de va-et-vient entre la théorisation et la pratique.

3.1 Émergence

En observant et en analysant les œuvres réalisées (figure 3.1, 3.2 et 3.3) dans le cadre de mes différents cours de la maîtrise, j'ai pu constater que les prémisses de ma recherche et ses composantes étaient déjà présentes dans mes explorations. Ces dernières ont pris forme par tâtonnements et par l'expérimentation de divers procédés, techniques, matériaux

et images personnelles. C'est par l'abouchement intuitif de diverses expérimentations matérielles et de réminiscences internes que chacun de mes projets s'est développé. Ces éléments résonnants, les concepts abordés, l'évolution de ma pratique et l'appropriation d'une méthode se sont enracinés aux gestes et aux réflexions qui m'ont menée à mon travail de recherche. Les réalisations *Derrière moi*, *Point de vue* et *Œuvre méthodologique* traçaient déjà les balises de mon projet de maîtrise. En effet, il est possible de percevoir les pourtours de certains concepts clés de ma recherche tels que le fragment, le quotidien, le texte et la couleur.

3.1.1 *Derrière moi*

Ce polyptyque est particulièrement significatif, car il a en quelque sorte permis d'établir les fondations de ma recherche. *Derrière moi* a été réalisé dans le cadre d'une exposition collective de maîtrise ayant comme titre *Zone de risque* et c'est par cette œuvre que tout a commencé. À ce moment, le thème/titre de l'exposition me permet de cheminer, car, pour la première fois, je me mets en scène dans mon travail : devenir mon sujet est ma zone de risque. Mon intimité devient ainsi un matériau constitué par les images qui m'habitent et de mon bagage mnémonique. En me dévoilant, je permets à mon imaginaire, à mes fantasmes profonds et aux souvenirs qui me forgent de participer à la construction de ma composition.

Dans ce projet, je deviens le propos, je me mets en scène, et par les interstices percés, je tente d'évoquer ce qui se cache derrière un visage ; le mien. Le contenant corporel, mon tégument, qui protège mon intimité, se retrouve transféré de « pulpe à la pulpe » ; du papier aux pores du bois. Une nouvelle peau qui enveloppe mon immatérialité. Je réalise

également ma première expérimentation avec le bois, je découvre ainsi un support à la fois solide et organique sur lequel déposer mon récit.



Figure 10 - Mejda Meddeb, Derrière moi, 2014

3.1.2 *Points de vue*

Dans *Points de vue*, la couleur s'invite et se répand sur les éléments graphiques de feutre noir. La couleur aquarelle vient se poser de manière plus élémentaire et contrôlée sur les images. Cependant, sa venue enclenche chez moi un intérêt pour son utilisation future. C'est à travers ce projet, inspiré d'un voyage création, que je m'autorise à illustrer le banal qui m'entoure. Les détails de déambulation constituent un répertoire fracturé, qui, assemblé, propose une forme de narrativité éclectique. Ce polyptyque présente donc un tout provenant de fragments : fragments d'images, fragments de souvenir, fragments de lignes et fragments de composition. Ceux-ci racontent et l'aspect illustratif de l'ensemble n'est pas sans rappeler le roman graphique et ses caractéristiques narratives.



Figure 11- Mejda Meddeb, Points de vue, 2014

3.1.3 *Œuvre méthodologique*

Cette œuvre réalisée au tout début de ma maîtrise est assez révélatrice du parcours qui était à venir. Dans ce travail, nous devons représenter/illustrer notre processus méthodologique. Cette réalisation est constituée de différentes matières provenant de mon quotidien et d'écrits inspirés par ces mêmes matières. Je veux, à ce moment, représenter comment des éléments aussi banals qu'un bout de gâteau oublié ou un collier démantelé deviennent source d'inspiration. Comment leurs caractéristiques physiques et leurs connotations portent mon esprit et alimentent ma réflexion dans mes moments créatifs. La

méthode et le quotidien qui s'exposent et échappent à leur fonction première pour devenir des composantes esthétiques. Les ingrédients de l'œuvre qui deviennent œuvre.

3.2 Dialectique des composantes

Il est possible d'appréhender la méthodologie comme un cheminement (Laurier et Gosselin, 2004, p. 28), un processus de création vivant et mouvant. Elle est en quelque sorte la dynamique qui permet de faire émerger une œuvre. C'est dans cette méthodologie que s'érigent les composantes de l'œuvre et la pertinence de la recherche. La phénoménologie et l'heuristique s'imposent organiquement à ce projet de maîtrise, et, de manière globale, à ma pratique artistique. Dans l'approche heuristique, deux modes de pensées interagissent : celui de la pensée sensible et celui de la pensée conceptuelle (Laurier et Gosselin, 2004, p. 180). Ce va-et-vient entre ces composantes subjectives et objectives résonne naturellement dans le cadre d'une recherche création. Ici, les composantes subjectives se déploient à travers les « inspirants » de l'œuvre : les objets de mon quotidien, les écrits émanant de mes chimères intérieures, la plasticité intuitive et l'aspect intime des éléments présentés. L'objectivité, quant à elle, prend place à travers une réflexion incarnée par le cadre théorique, la tentative de positionnement de ma recherche en art actuel et dans la conceptualisation de ma pratique.

Un défi s'impose et il réside dans la difficulté « de rendre compte de cet aller-retour entre action et métadiscours » : entre l'objectivité et la subjectivité (Chamberfort, 2018, p. 2). C'est donc grâce à un processus heuristique que mon travail de recherche se met en œuvre. Ainsi, mes périodes de création (écriture poétique, photographie, dessin, peinture,

assemblage...) sont ponctuées de période de lectures théoriques, de conceptualisation des découvertes et de l'écriture du mémoire. La dynamique cyclique de l'heuristique me permet de prendre distance de l'aspect formel et plus rigide de la recherche. Elle permet au processus de s'éloigner du savoir, favorisant ainsi la découverte et le développement de nouveaux apprentissages. Quant à la phénoménologie, qui s'enracine dans la méthodologie heuristique, celle-ci vient nourrir ma pratique en permettant à ma subjectivité de faire œuvre utile : mon expérience devient un atout. Elle est mise à profit et devient une source inspirante. Ma méthode est intimement liée à mon expérience dans tout son engagement et sa subjectivité.

En conceptualisant et en théorisant mon travail de recherche, je peux observer que plusieurs éléments constituant de ma méthodologie deviennent des composantes de mon œuvre. Des composantes méthodologiques qui se mutent en composantes matérielles et esthétiques, qui se déploient, se rassemblent et créent l'œuvre. Les traces écrites qui parcellent mes cahiers de notes, mes gribouillis d'errances, les photos qui pullulent mes appareils, les lectures qui m'interpellent, mes petites collections insignifiantes... Ils sont les fragments qui se multiplient dans mon œuvre finale. Ils sont les textes qui se dispersent à travers les objets de mon quotidien qui jonchent le bois. Les ingrédients de ma méthode sont les matériaux de la composition que je propose. Cette prise de conscience méthodologique vient en quelque sorte sanctionner le processus de création comme constituant de l'œuvre et dans une certaine mesure le processus comme « œuvre ». Le travail de création s'amorce par une forme d'exploration intuitive qui construit le corpus de l'œuvre. L'amorce se fait par le biais d'expérimentations diverses qui se terminent par le choix de gestes directeurs.

3.2.1 *Scriptura catharsis*

Les mots se sont toujours entassés, ici et là, en évoluant de chroniques enfantines à la poésie non assumée. Aujourd'hui, l'écriture fait partie intégrante de ma pratique artistique et elle permet de mettre en mots les impressions et les images qui tapissent ma mémoire. L'écriture est le miroitement des remplis de mes délicatesses, ma tendance à romancer mon quotidien, à poétiser le banal et à étaler en mots ma sensibilité qui alimente les textes présents dans cette exposition. Les objets, même dans leur apparente indigence, même ceux qui semblent les plus éculés peuvent, si on leur prête attention, se révéler d'excellentes sources d'exaltation, particulièrement lorsqu'elles sont issues de l'intimité. Le quotidien des instants s'inscrit donc dans ma mémoire, et, grâce au visuel et à l'écrit, l'intériorité trouve son point de jonction et devient manifeste. En outre, la narration ouvre un espace de jeu entre ce qui se voit et ce qui se nomme (Laurier et Gosselin, 2004, p. 44).

Dans cette exposition, le texte devient matière dans son rapport aux objets représentés. Il devient le récit nomade où s'empilent le temps, les mots et les fictions. Je suis une personne mélancolique, je « rêve triste » et cela transpire dans mes textes qui sont souvent sombres et ayant comme thèmes récurrents la souffrance, la mort et la déception. Une forme d'exutoire de mes fantasmes souffrants cherchant à s'évader de ma conscience.

Les dilections noyées

*Comme un père submergé par l'eau
nordique, tout se vize, même les sensations
les plus lointaines.*

*Le bleu céleste, embrasse l'épiderme
des sentiments et dans une valse pernicieuse
les dernières tendresses d'aspient en silence.*

*Les passions nostalgiques se noient dans
l'onde amère du temps qui passe.*

*Ces vieilles histoires de tentations se présentent
en vieilles chimères sournoises.*

*Mais toujours elles sont importées par les
lumières de la lune engloutie par le jour.*

Le bruit des

*finira tous comme cette feuille
rte, brûlée par le temps et*

l'hiver

Figure 12 - Mejda Meddeb, Aperçu du travail en cours

« *Aimons-nous et dormons sans songer
au reste du monde* »

Théodore de BANVILLE

3.2.2 Frontières scintillantes

La fantasmagorie est pour moi une manière d'aborder ma vie : une façon de me détourner de l'impression de trivialité existentielle. Elle me permet d'évoluer dans une forme hétérotopie consciente. Cette fantasmagorie transcende ma façon de créer et guide la manière dont je présente les images et les histoires qui me forgent. Ce vacillement du champ du visible présuppose un éloignement des représentations et des conjonctures imposées par la réalité.

Dans cette exposition, la fantasmagorie s'éploie par une arabesque narrative et visuelle qui instille une ondulation du regard. Je cherche ici à créer une rencontre *a priori* irréconciliable de la réalité et du rêve dans un même espace. Mon espace de création, mais également celui du spectateur. Me plonge et plonge l'autre dans une zone de tension entre la candeur et la démystification.

3.2.3 Objets sensibles

Les lieux et les objets structurent notre mémoire et établissent un lien universel entre le monde intérieur et extérieur. Ils nous « rappellent des histoires qui ne se rapportent que rarement à l'objet en lui-même, mais qui ont une signification de par la situation qu'ils rappellent » (Norman, 2012, p. 57). Nous développons tous des liens mémoriels et sensibles

avec les objets qui nous entourent, car ils deviennent en quelque sorte le matériel qui participe à structurer la mémoire. Dans la présente exposition, ils deviennent catalyseurs, menés par la charge émotive qu'ils instaurent. J'ai besoin de ce banal, car il me permet de singulariser mon expérience et de mettre en place les conditions essentielles à la création d'un espace mental où la fantasmagorie peut s'épanouir. On a besoin d'être dans le vrai, pour se laisser porter par la fantasmagorie. Les objets dans toute leur identité utilitaire, leur inertie et leur présence subtile, permettent d'appréhender notre environnement et soutenir nos perceptions. Les objets me raccrochent à la fois à la réalité, mais leurs pouvoirs mnémoniques me permettent de me retrancher dans des lieux éthérés où l'esprit peut déambuler.

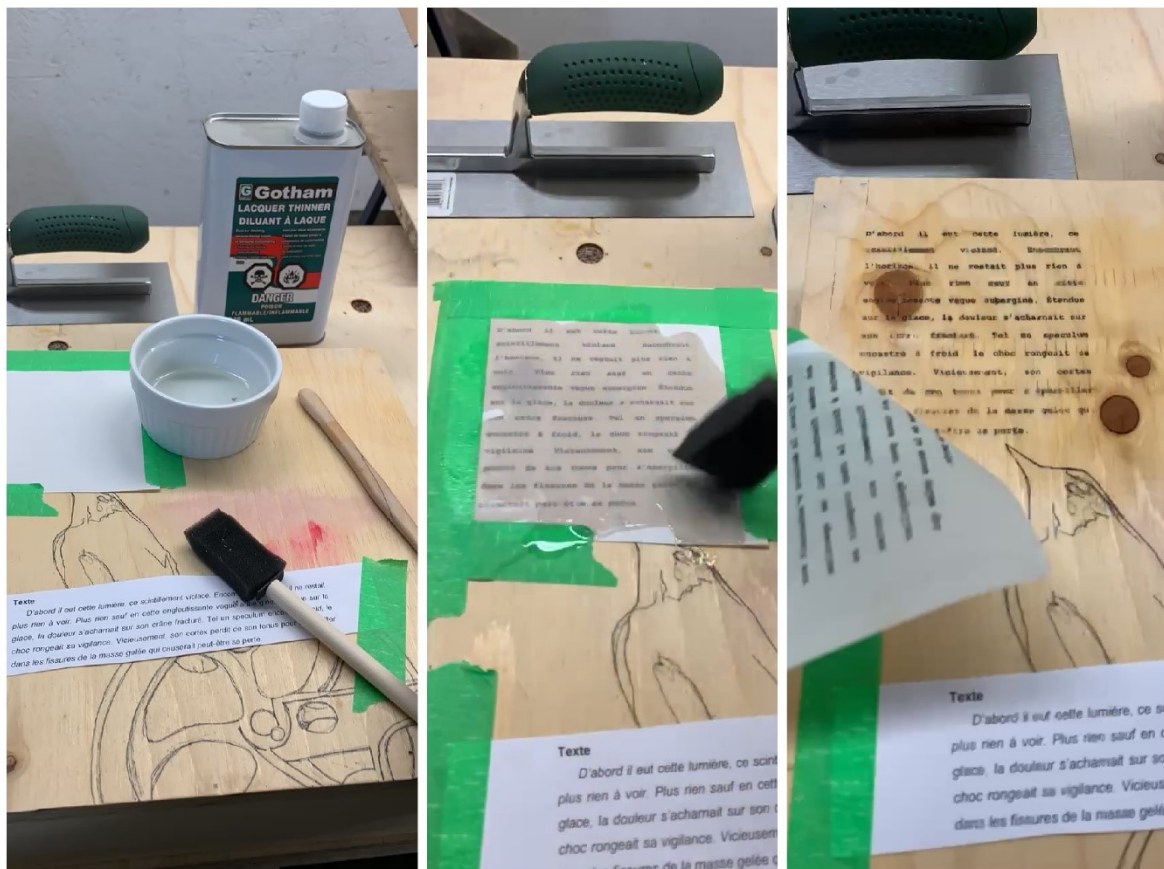


Figure 13 -Mejda Meddeb, Aperçu du travail en cours : transfert sur bois

3.2.4 Dématérialiser la substance

Au début de ma maîtrise, la photographie et l'écriture se présentaient davantage comme des outils d'archivage et de documentation. Tranquillement, elles ont pris une place centrale dans ma dynamique de création. Elles sont interdépendantes et fondamentales à ma méthodologie et à mon œuvre. Contrairement à l'écriture, la photographie se présente indirectement, elle est sous-jacente aux images des objets représentés. Ces représentations au feutre noir dérivent des photographies prises dans mon foyer. Je m'étais donné comme défi de ne pas discriminer les objets, de m'attarder à leur présence et non à leur esthétique.

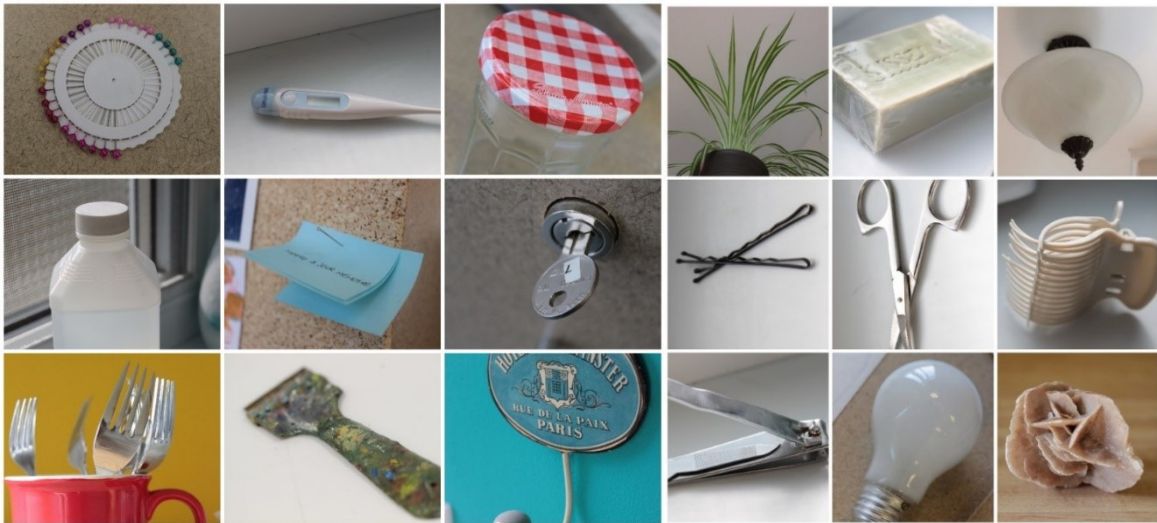


Figure 14 - Mejda Meddeb, photos d'objets

Au-delà de l'outil documentaire, la photographie est le vecteur principal dans mon rapport à la mémoire et à la familiarité : un outil de réminiscence de ce qui est, de ce qui fut. La photographie permet de saisir le temps, « quelque chose qui subsiste du réel, subsiste

après sa disparition sous la forme d'un fragment lumineux : trace, empreinte, dépôt » (de Mèredieu, 2011, p. 72). Ce résidu se transpose sur le bois à travers l'objet dessiné et il se transpose dans les textes par ses qualités anamnétiques.

3.2.5 Les morceaux du tout

Je trouve toujours ardu de mener à terme les projets artistiques que j'entreprends. Comme si, une fois le travail bien amorcé, je perds l'intérêt et l'excitation des débuts. Je comprends aujourd'hui que ce n'est pas la finalité du projet en soi qui me propulse, mais le geste, le processus. Cette recherche représente donc pour moi un grand défi. Comment mettre à profit ma tendance à l'incomplétude ? Je crois avoir trouvé la réponse en abordant la fragmentation de mon travail, comme une modalité, plutôt qu'un abandon. Un système qui cherche à rendre visibles les vides et les manques et qui se dresse comme élément unificateur.



Figure 15 - Mejda Meddeb, Exposition : détail

Le fragment — l'éclatement du travail, l'éparpillement du geste et les écrits épars témoignent de ma méthode. C'est une transmission subjective et libérée de l'esprit. Une fragmentation de soi qui se perçoit dans l'objet, dans l'écriture et l'action. Un esprit fragmenté, une construction morcelée pour une fantasmagorie au spectateur.

La méthode heuristique souligne l'importance de la dynamique de va-et-vient entre l'objectivité et la subjectivité. La fragmentation de la réflexion et de l'action « qui se veut une manière de faire rupture avec la logique afin d'ouvrir les possibles de l'œuvre. » (Cauquelin, 1986, p. 45), permet de se plonger dans un processus dynamique, où on permet à la pensée de se fracturer et de se fragmenter pour mieux se reconstruire et comprendre.

3.2.6 Peupler l'espace

L'installation devient en quelque sorte incontournable par la présence du multiple. Ce dernier implique une prise de possession de l'espace et crée une dimension dans laquelle le spectateur peut évoluer. Mais avant l'implication du regard extérieur, il y a l'influence du foisonnement dans ma trajectoire créatrice. Tous ces mots, ces éléments picturaux et ces matériaux me plongent dans un lieu de création où l'abondance empreigne mes gestes et ma pensée.

Le fragment construit la pratique et l'œuvre. En effet, la multiplicité des éléments fractionnés doit se déployer pour prendre sa place. Le fragment fait partie d'une composition où son nombre devient un tout, où il devient l'œuvre. Un tout formé à partir des textes, des images et des tableaux. D'ailleurs, ces derniers jouissent d'une lecture unitaire et autonome,

mais c'est leur regroupement qui forme la picturalité fantasmagorique. C'est par la mise en espace que le spectateur bascule dans la pluralité des possibles.



Figure 16 - Mejsa Meddeb, exposition vue d'ensemble

3.3 Parcours habité

Le spectateur est invité à emprunter un parcours narratif et esthétique dans lequel une soixantaine d'unités picturales lui sont proposées. Elles sont installées majoritairement au mur et quelques-unes se retrouvent sur le sol. Celles-ci sont faites de contreplaqués de merisier de dimensions et d'épaisseurs diverses. L'espacement entre chacune d'entre elles est variable, et ces espaces, ces vides, ces silences participent à l'ensemble de la composition. Ils permettent de ponctuer le rythme et de favoriser un allègement de la l'ensemble. Ils favorisent une forme d'appréciation unitaire des éléments et appuient l'immersion du spectateur. Il y a du plein dans le vide, dans l'absence. Il peut rendre compte qu'il y a eu quelque chose, qu'il y aura quelque chose. Il se dresse également comme empreinte esthétique et fait partie intégrante de l'œuvre, car le vide fragmente, mais est également fragment.

Comme mentionné précédemment, différents objets issus de mon quotidien représentés en dessin se retrouvent sur les supports de bois. Les objets, certains complets, d'autres fragmentés, sont réalisés au feutre noir et accompagnés d'aquarelle. Le spectateur peut déplacer son regard et naviguer entre les multiples tableaux présents. Il se retrouve ainsi face à des objets dépouillés de leur contexte originel et à des textes poétiques. Les écrits qui se retrouvent sur les tableaux sont réalisés par le biais d'un procédé de transfert d'image. La typographie rappellera celle de la dactylo ou des vieux journaux. Les textes poétiques que j'ai écrits se retrouvent morcelés et éparpillés.

La quantité d'éléments composant ce travail d'installation, ainsi que sa dimension, font que sa présentation revêt un aspect fondamental en raison des besoins de spatialisation des multiples supports. La mise en place de ces différents éléments prend compte des caractéristiques du lieu d'exposition, soit l'œuvre de l'Autre. Cependant, bien que le travail de préparation à la spatialisation de ce projet ait été réfléchi, une partie des choix installatifs ont été faits sur place lors du montage.

Le choix d'un lieu d'exposition s'est avéré plus difficile que je ne me l'étais imaginé dans un premier temps. Dans mes projets antérieurs, je portais rarement une grande attention à cet aspect, me disant que j'allais improviser au moment de l'installation. Cependant, l'ampleur de ce projet de maîtrise m'a obligé à inclure cet angle dans ma réflexion. La quantité d'éléments et l'enjeu de les présenter dans un contexte significatif ont orienté mon choix de la galerie du Centre des arts et de la culture de Chicoutimi pour mon exposition. Toutefois, en raison de la pandémie mon exposition a dû être annulée. Il a donc fallu que je trouve un nouveau lieu, et ce, deux semaines avant la date prévue de mon installation.

Comme il l'a été mentionné précédemment, c'est donc à la galerie l'œuvre de le l'Autre de l'UQAC que mon projet s'est matérialisé. Inquiétée dans un premier temps par cette nouvelle direction, j'ai été rassurée lorsque tous mes éléments se sont retrouvés dans l'espace de la galerie. Je me rends compte que finalement, ces imprévues m'ont permis de naviguer dans une réalisation que je maîtrise par son caractère instinctif. Les notions d'inconnu et d'improvisation me plaisent beaucoup et sont souvent favorables pour des installations habitées et sensibles. Je crois que ma réalisation ici n'y échappe pas. Le

spectateur peut circuler et construire son récit en naviguant à travers des différentes propositions qui se présentent à lui.

3.4 Fantasmagorer

L'installation crée une mise en relation entre les composantes, ce qui renforce le caractère dimensionnel et immersif de l'expérience. C'est un espace hybride qui permet la déambulation dans un lieu d'intersections entre les réminiscences sensibles du créateur et les représentations du spectateur : c'est dans ce lieu que réside la fantasmagorie. L'organisation de ces éléments devient impérative, car les objets représentés, les textes poétiques, les lignes découlent de gestes spontanés et fragmentés du processus de création. Au lieu de renier ce processus éclaté, il est possible de l'accueillir et de le mettre à profit. Bachelard avait confiance en ces images primitives, car selon lui, c'est de celles-ci qu'émanait l'imagination créatrice : l'imaginaire du créateur et des récepteurs (JW. Wunenburger, 2017, p. 102-103.).

C'est dans cet espace de rencontre que les pistes, les absences et les vibrations fragmentées confluent, rendant possible la fantasmagorie. Le lieu se façonne par l'abouchement de la matérialité dans sa tangibilité et de l'imaginaire dans son abstraction, La mise en place de ces deux conjonctures permet l'expérience des ambivalences de s'édifier dans un système de lecture de l'œuvre.

CONCLUSION

Au dénouement de cette recherche, les concepts qui se sont révélés lors de ma création permettent de conclure qu'une approche installative de l'œuvre favorise l'émergence de la fantasmagorie. Pour ce faire, il est possible de mobiliser différents concepts qui participent à créer les conditions favorables à l'instauration d'un contexte fantasmagorique. Ce dernier peut écouler d'un traitement en à plat des représentations et d'une utilisation traditionnelle des procédés tels que le dessin, la peinture et l'écriture. Cependant, c'est la mise en place et la mise en relation de ces éléments, qui, ultimement, influencent les perceptions du spectateur. À cet effet, l'utilisation d'une forme d'esthétisme du fragment, ainsi que le concept de multiplicité des éléments participent à la démarche immersive. La portée poétique vient, quant à elle, sceller l'œuvre dans son état fantasmagorique. La narrativité d'un monde intérieur qui se décline à travers les mots et les représentations graphiques devient source de l'ambivalence matière. Une immersion qui se vit dans le dialogue entre l'environnement physique et l'écriture qui se traduit dans une forme de théâtralité. La fantasmagorie prend forme dans le rapport de lecture entre le spectateur et un parcours scénique.

« Partir du moi », c'est aussi une façon de tracer un pont avec l'autre, avec le spectateur. Un désir de rentrer en relation à travers une dialectique d'une œuvre poétique. Offrir au spectateur une expérience immersive, l'outiller et le positionner dans son appréciation comme auteur de la maïeutique entre image et texte. Présenter la structure et les matériaux, mais laisser place à la prise en charge de la trajectoire. Transmettre la magie pour articuler l'imaginaire.

Cela dit, le type d'immersion que je suggère possède des limites. En effet, les qualités immersives de mon œuvre dépendent de la réceptivité du spectateur. Ce dernier doit se placer dans une dynamique participative dans sa relation avec l'œuvre. Un effort de lecture et d'appréhension dialogique des composantes est nécessaire. Je crains que si le spectateur aborde l'œuvre avec une approche passive, il ne puisse vivre l'expérience d'immersion. Il serait intéressant d'explorer une installation de ce type de projet dans un lieu commun, un environnement qui s'apparente à une chambre et où les tableaux habiteraient complètement une pièce qui s'apparenterait à un salon ou à une chambre.

Dans une perspective d'ouverture et de continuité, il serait intéressant de positionner, de manière plus approfondie, mon travail. Comment, finalement, mon processus et l'œuvre qui en découle s'inscrivent dans une épistémologie postmoderne, où le processus prime sur l'objet. Un concept qui valide une pratique fragmentaire, hybridée et intersubjective comme je l'aborde. La méthodologie phénoménologique est toujours présente, mais s'entrelace avec des pratiques analytiques créatives parce qu'en quelque sorte, « écrire c'est penser, c'est analyser, c'est, dans les faits, une méthode de découvertes ». (Richardson et St-Pierre, 2005, p. 967)

Finalement, outre les visées académiques de la réalisation de ce projet de recherche, je peux affirmer que ce travail revêt une dimension particulière. En effet, il s'inscrit dans une démarche personnelle d'affirmation et d'approfondissement de ma pratique artistique. Une façon de la réfléchir, de l'écrire, de la nommer et de la matérialiser. Un travail qui me permet de valoriser mes rêvasseries et les appuyer dans un paradigme qui me valide. Formaliser, définir ma démarche, me l'approprier, mais aussi la voir dans de nouvelles perspectives.

Accepter que la finalité réside peut-être dans la non-finalité et que je puisse parler d'œuvre, d'œuvre processuelle, d'œuvre méthodologique. Des perspectives qui débordent du cadre universitaire et qui m'encouragent à poursuivre ma pratique.

« Au-delà de mon regard, il y a bien quelque chose d'autre. Des scénarios qui dépassent le champ du visible et qui rendent les jours plus fascinants. Il y a bien quelques rêves d'insaisissables avec lesquelles je peux me prélasser. »

Mejda

BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne, P. (1997). *L'art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris : Gallimard.
- Bawin, J. et Foulon, P.-J. (2010). *Art actuel & installation*. Namur : Presses universitaires de Namur.
- Belisle, J. (2015). *L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain : le rassemblement d'objets comme modalité de création*. [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. ARCHIPEL.
<https://archipel.uqam.ca/10541/>
- Bernard, P. (2011). *Allan McCollum*. Allan McCollum.
<http://allanmccollum.net/allanmcnyc/frog/interview.en.html>
- Bourrassa, R. (2008). *La fiction hypermédiatique : une analyse intermédiaire des relations entre la fiction, la narrativité et les médias numériques*. [Thèse de Doctorat, Université de Montréal]. Papyrus.
<https://archipel.uqam.ca/1171/1/D1676.pdf>
- Brodier, R. (1978). *L'art moderne et l'objet*. Paris : Albin Michel.
- Bruneau, M., Villeneuve, A. et Burns, S. L. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Chamberfort, R. (2016, juillet). *Mise en œuvre d'une démarche de recherche création dans un doctorat en SIC*. Portail HAL-UFC, archive ouverte institutionnelle de l'Université de Franche-Comté.
<https://hal-univ-fcomte.archives-ouvertes.fr/hal-01962090/document>
- Cauquelin, A. (1986). *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art*. (Ser. Res). Paris : Aubier.
- Chiong, K. (2013). WORDS MATTER: *The Work of Lawrence Weiner* (Order No. 3566334). Available From ProQuest Dissertations & Theses Global. (1416422609). Retrieved from <http://sbiproxy.uqac.ca/login?url=https://search.proquest.com/docview/1416422609?accountid=1472>

- Clément, A-M. (1993). *Avec les mots à propos des mots : pratique et théorie du fragment*. [Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières]. Dépôt numérique d'UQTR. <http://depot-e.uqtr.ca/5103/1/000605199.pdf>
- Court, R. (2006). Cézanne et la vérité de la peinture. *Études*, tome 405 (11), 507-516. <https://www-cairn-info.sbiproxy.uqac.ca/revue-etudes-2006-11-page-507.htm>
- De Mèredieu, F. (2011). *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne & contemporain* (3^e éd.). Paris : Larousse.
- De Oliveira, N., Oxley, N. et Petry, M. (2003). *Installations II : l'empire des sens*. Paris : Thames et Hudson.
- Heartney, E. (2008). *Art & aujourd'hui*. Paris : Phaidon.
- Jimenez, M. (2014). *Fragment d'un discours esthétique — Entretiens avec Dominique Berthet*. Paris : Klincksieck.
- Keller, J-P. (1979). *Pop art et évidence du quotidien : pour une sociologie du regard esthétique*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- King, J. (2017). *The way it is: the life of greg curnoe*. Dundurn. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqac-ebooks/detail.action?docID=5105342>.
- Laurier, D., et Gosselin, P. (2004). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Dans D. Laurier et P. Gosselin (dir.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire.
- Laurier, D., et Gosselin, P. (2004). Des repères pour la recherche création. Dans D. Laurier et P. Gosselin (dir.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire.
- Le Rider, J. (1998). Ligne et couleur : l'histoire d'un différend. *Revue germanique internationale*, 10, 173-184. <https://doi.org/10.4000/rqi.694>
- Maffesoli, M. (1979). *La conquête du présent : pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Presses universitaires de France.
- Marion, G. (2017). L'émergence de la valeur d'usage et l'« agentivité » des objets matériels. *Revue française de gestion*, 43 (265), 71-91. <https://doi.org/10.3166/rfg.2017.00127>
- Mourey, J-P. (1996). *Logiques de la fragmentation : recherches sur la création contemporaine/sous la responsabilité de Jean-Pierre Mourey*. Publications de l'université de Saint-Étienne.
- Norman, A. Donald. (2012). *Design émotionnel : pourquoi aimons-nous (ou détestons-nous) les objets qui nous entourent ?* Bruxelles : De Boeck.

- Osborne, P. (2011). *Conceptual art*. London : Phaidon Press Limited.
- Richardson, L., St. Pierre, E. A. (2005). Writing: a method of inquiry. Dans N. Denzin, & S. Lincoln (Éds), *Handbook of qualitative research* (3e éd., pp. 959-978). Thousand Oaks, CA : Sage.
- Rongier, S. (2008). La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire. *Sébastien Rongier*. <http://sebastienrongier.net/spip.php?article55>
- Rosset, C. (2006). *Fantasmagories. Suivie de : Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Savard-Corbeil, M. (2012). *L'œuvre d'art fictive dans le roman contemporain : immersion, intermédialité et interactions*. [Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal]. Papyrus. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9568/Savard-Corbeil_Mathilde_2012_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- Slejskova, N. (1993). Le visuel narratif chez Ilya Kabakov. *Espace Sculpture*, (22), 12-19. <https://www.erudit.org/en/journals/espace/1993-n22-espace1046520/184ac.pdf>
- Souriau, É. (2010). *Vocabulaire d'esthétique* (3^e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Toma, Y. (2010). Les arts plastiques à l'université. Dans J. Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*. Paris : Éditions MF.
- Tomkins, C. (2013, juillet 1). Ed Ruscha L. A. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/01/ed-ruscha-l-a>
- Wunenburger, J.J. (2017). Bachelard, une phénoménologie de la spatialité. La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2017/2 (n° 20), p. 99-111. DOI : 10.3917/nre.020.0099. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-99.htm>

IMAGES

McCollum, Allan, 2004, *Each and Every One of You*, 1200 impressions sur chiffons de coton de 6x7 dans des cadres de 9x10 1½ pouces, installation, Boston.

Source : Allan McCollum, Barbara Krakow Gallery. [En ligne].
<http://allanmccollum.net/allanmcnyc/eachandeveryone/krakow.html> (page consultée le 19 novembre 2019).

Schwitters, Kurt, *Merzbau*, 1933, rebuts et objets divers, Installation.

Source: Wikipedia: Kurt Schwitters. [En ligne].
https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwitters#/media/File:Hanover_Merzbau.jpg (page consultée le 19 novembre 2019).

Kabakov, Ilya, *The Toilet*, 1992, médiums mixtes, installation. Sammlung Museum, S.M.A.K., Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst, Ghent.

Source: <http://www.kabakov.net/> [En ligne]
<http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-toilet> (page consultée le 5 janvier 2020).

Cézanne, Paul, 1905-1906, *Man Wearing a Straw Hat*, aquarelle et graphite sur papier vélin blanc, 479 x 315 mm.

Source : www.artic.edu/artworks/101509/man-wearing-a-straw-hat [En ligne]
<https://www.artic.edu/artworks/101509/man-wearing-a-straw-hat> (page consultée le 7 décembre 2019).

Kabakov, Ilya, Emilia Kabakov, *The Happiest Man*, 2000, médiums mixtes, installation. Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume.

Source: <http://www.kabakov.net/> [En ligne]
<http://www.kabakov.net/installations/2019/9/8/the-happiest-man> (page consultée le 13 mars 2020).

Holzer, Jenny, *MONUMENT*, 2008, 18 panneaux de LED de diodes bleus, rouges et blancs, 158.3 x 57.7 x 28.9 in. / 402.1 x 146.6 x 73.3 cm, installation, photo: Jens Ziehe, Sprüth Magers, Berlin.

Source : [En ligne]

https://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365Q7EGXQG&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAYEJTfV&PN=71&CT=Search&SF=0 (page consultée le 1 février 2020).

Holzer, Jenny, *New Tilt*, 2011, 8 panneaux de LED de diodes bleus, verts et rouges 111.5 x 6 x 3.7 in. / 283.3 x 15.2 x 9.2 cm, installation, Photo: Collin LaFleche, Kukje Gallery, Seoul.

Source : [En ligne] https://www.artres.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARTHO1_3_VForm
https://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365GKIYEUK&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAYEG91J&PN=76&CT=Search&SF=0 (page consultée le 1 février 2020).

Curnoe, Greg, *Short wave radios on long board*, 1987, aquarelle et graphite, 193 x 368.3 cm, Museum London.

Source : [En ligne] <http://collection.museumlondon.ca/collections,http://collection.museumlondon.ca/objects/1018/short-wave-radios-on-long-board?ctx=bcd2cff6-e916-4ca5-8b30-17a4c583965f&idx=35> (page consultée le 18 février 2020).

ANNEXE

Texte

Sa peau était chaude et laquée. Une inquiétante odeur émanait de ses pores suintants. Le pauvre tentait de se libérer de l'étreinte mécanique qui lui présentait peu à peu la fin. La sienne. La peur mordait ses orbites affolées et son cœur rudoyait lourdement sa poitrine. Il avait vu ses camarades s'effondrer, morts, au passage de cette masse d'acier. La pauvre bête terrorisée cligna des yeux et sa tête retrouva, dans un bruissement sourd, les flegmes cramoisis des autres.

Texte

Elle courut jusqu'à la cabane. Les mains courroucées par le froid, elle claqua la porte avec vigueur et s'engouffra dans la noirceur des murs. Elle s'emmitonna dans le drap poussiéreux qui gisait sur la vieille causeuse. Dehors, le vent sifflait sur la brique givrée. Elle voyait les rafales gronder dans une valse poudreuse et lactée. Ses mirettes se perdirent entre deux bourrasques de ce duvet gourd. Les loquets de son refuge étaient son seul salut devant ce monstre atone qui dévorait le paysage et qui la dévorerait peut-être...

Texte

J'ai regardé dans la fissure. Il y avait ce drôle de bruit, un bourdonnement. Comme si une foule de petites personnes prenait le thé en jacassant très fort. Il semblait se cacher dans cette vieille poutre un village tout entier.

Texte

C'est comme traîner une tonne de roches dans ses poches.

Texte

Je vais t'aimer pour toute la vie, peut-être même un peu plus loin. T'aimer, même quand j'aurais oublié. Oublier les taches de vin qui nourrissaient mes sourires.

Texte

Il était là, le regard vide. Clairsemé de doutes. Étiolé par la longueur du jour. Il était un peu rabougri. L'œil triste, la main tremblante. Désabusé par la lenteur du jour. Il était brisé. L'âme fragmentée et éparpillée dans son latte. Il était là, sans sourire. Le visage fermé. Ses mains dépeçaient le lainage rustre qui s'articulait autour de son cou.

Texte

Angoisse qui me titille les yeux, tricotant des mailles lourdes sur mon cœur abîmé. Terrible angoisse chatouillant mes sens et m'envahissant quand mon esprit perd sa vaillance. Je cherche un part-à-peurs, un moyen d'atténuer ma triste humeur. Armée de mes plus beaux sourires, je me balance d'un leurre à l'heure. Angoisse qui me prend au ventre, bousculant sans égard mes chétives jambes. Terrible angoisse assassinant mes remontrances et engloutissant mes obsolètes tentatives. Je cherche un part-à-seul, une facture pour sucrer mon manège intérieur. Fortifiée de mes fastes désillusions, je me prélasser d'un cœur à corps. Angoisse, terrible angoisse j'éteindrai... et ce jour, vile civelle, tu seras la plus morte des natures.

Texte

Sous des tonnes de paillettes, je me musse. Sous une utopie l'autocratique, je l'avoue, je me moque de vous. Je domine, anonyme, mais célèbre. Au sommet je m'émerveille et je me régale. Je me délice de vos lamentations goût réglisse. Je rêve inlassablement de chimères assurément monstrueuses et outrageusement superficielles; dans la tête, mais pas dans le cœur... je vous le jure !

Texte

La mendicante chavirant de ruelle en ruelle tend ses petites mains frêles. Les passants, vite oubliés, aux âmes étiolées, n'osent même plus regarder cette réminiscence décharnée qui décore leur chemin depuis toujours. La quémandeuse est enracinée au béton gris des traverses bondées. Elle maudit, le regard pluvieux, tous ces visages mal léchés, espérant un jour s'articuler autour d'un cœur tissé serré. La vieille sourit de toutes ses dents jaunies par l'ennui, elle n'est plus très belle, sa nature sadique ayant rongée toute joliesse. Elle

espère tromper la grisaille, car son échine a changé. Ses poumons usés et déliquescents la portent à bout de sang vers le trépas qui l'attend.

Texte

Jaune comme un vieux pissenlit en fin de vie.

Texte

D'abord il eut cette lumière, ce scintillement violacé. Encombrant l'horizon, il ne restait plus rien à voir. Plus rien sauf cette engloutissante vague aubergine. Étendue sur la glace, la douleur s'acharnait sur son crâne fracturé. Tel un speculum encastré à froid, le choc rongait sa vigilance. Vicieusement, son cortex perdit de son tonus pour s'éparpiller dans les fissures de la masse gelée qui causerait peut-être sa perte.

Texte

Ses peluches jonchaient la vieille couette. Leurs yeux vitrés fixaient inlassablement un horizon bien à elles. Elles étaient pour lui, les compagnons dévoués de son petit univers. Malgré les créatures difformes qui rampaient sous son lit. Malgré les flammes, qui tous les soirs, menaçaient de ravager son domaine. Et malgré les colères qui maugréaient à quelques pas. Il suffisait d'une étreinte à ses membranes amicales pour apaiser ses plus terribles tourments infantiles.

Texte

Elle piqua, pinça et martela sa peau sclérosée. Elle sentait cette démangeaison, ce bruissement subtil sous son derme. Comme si un asticot blanc balançait son petit corps invertébré à travers les fibres de sa peau.

Texte

Les grands vents soufflaient sur le paysage sans horizon. Les entendues blanchâtres étaient traversées par de lourdes bourrasques froides. L'humidité annonçait l'arrivée de la marée haute. La gravelle recouverte de neige coulait sous mes pas empressés.

Texte

Pourquoi a-t-on décidé qu'un pissenlit c'est laid ?

Texte

Nous avançons à vive allure, une masse chevaline se ruait vers nous. Les bêtes affolées rencontraient violemment le pare-chocs. Leurs corps se démembraient dans des explosions sanglantes. Les essuie-glaces marchaient à plein régime et tentaient maladroitement de disperser les morceaux de chairs qui déglutiraient sur notre vue.

Texte

J'éprouve le temps, il s'effiloche, se tend et m'enrobe. Édulcorée par mon abandon, je contemple, émue, les fragments de mes souvenirs qui se fardent au loin. Ces métaphores défendues, inavouées, insaisissables et impardonnables me saoulent. Elles évoquent une vision écartelée et sacrifiée par la banalité des jours qui m'accompagnent. Mes yeux perlent lourdement face à ces utopies déçues et quelque peu morcelées. Je veux rêver, ainsi, je me permets de savourer les fantasmes des chemins impraticables et d'échafauder les scénarios les plus singuliers qui sont évacués par le triste état de veille...

Texte

Le chemin est bordé de gigantesques monstres givrés et dénudés de leurs tendres feuilles. Ils semblent se serrer les uns aux autres, agrippant leurs lourdes branches, comme pour faire ensemble, front à l'hiver. Je dévore des yeux ce délicieux tableau blanc. Le mur de brume m'entourant me donne le sentiment d'être à la cime du monde. La rivière qui sort de son lit pour engouffrer le ciel enivre à elle seule le paysage. La nature est engloutie par l'eau mi-gelée, mi-buée. Le temps s'est arrêté...

Texte

T'as pas dévoré le bon corps. T'as pas dérobé le bon cœur. T'as les poches remplies de torts.

Texte

On finira tous comme cette feuille morte, brûlée par le temps et l'hiver.

Texte

Le gazon était brûlé par le soleil. Tout comme mes joues, il ramollissait sous la chaleur pesante de l'été. Le fond de l'air était sec et gonflé d'une poussière de sable fin. La brise transportait avec elle des effluves de lavande et trèfle. Ça sentait le rêve. Ça sentait l'été.

Texte

Je marche le plus rapidement possible sur le carrelage lisse et froid de cet immense espace. Je ne sais pas trop où je vais, les lieux sont vastes et paraissent infinis. Je ne vois pas l'horizon. J'espère toujours trouver cet endroit où déposer mon bagage, mon fardeau et ma délicatesse. Des masses mousseuses et grisonnantes tourbillonnent à mes côtés. Je sens l'abatement rapide de leurs pas pressés. Éminemment, ils pourraient bien me fracasser morte et anonyme. Ils pourraient bien me disloquer violemment et me délaisser à moitié décapitée dans un vieux mouchoir souillé. Je les ai déjà vus faire. Mes longues pattes désarticulées s'affairent à me sortir de là. Je l'aperçois alors! La fissure qui m'accueillera; mon salut se trouve là, sous l'immense fenêtre. À coup de huit enjambées, tout mon petit corps s'affaire à me trouver racine dans le fendillement de plâtre négligé.

Texte

C'était comme se promener dans un champ de chardons nu-pieds. Chaque pas, pénible avancée. Meurtrissant ma chair, les mollets harassés, grafignés et courroucés par la végétation desséchée, criaient à l'injure. Cette épopée qui déchire et qui étiole ce qui me reste ne me laisserait pas indemne.

Texte

C'est chaud, brûlant, seule la porcelaine colorée lui résiste. Cachant sous ses parois cuites l'ardeur bouillonnante de sa personnalité fougueuse et agitée. Seule la porcelaine aux pigments minéraux sait contenir ses écarts de conduite et la vivacité de son esprit.

Texte

Et voilà que tous ses souvenirs s'écoulèrent des pores contondants de sa mémoire...

Texte

Je mettais exposée à toi, sans retenue. J'ai exposé toute ma nudité sentimentale, sans feindre, sans méprise. J'ai exposé tout mon chemin, même les laids et les malsains. Je t'ai exposé mon corps, mes envies. Ses lourdeurs et ses plis. J'ai exposé tout ce qu'il y a de plus fort et malhabile.

Texte

Elle se tenait là, inerte comme un caillou quelconque. Les cheveux nappés de sable fin, elle regardait au loin imaginant ce que sa vie aurait été si son visage avait été beau. Elle se savait banale de trait. Elle savait que le temps n'adoucirait pas son ingrate posture. Alors, elle profitait du paysage marin qui s'offrait à elle. Le son des vagues atténuait ses inquiétudes corporelles. L'eau tourbillonnait au rythme des bourrasques qui fracassaient l'échine du rivage. L'écume s'élevait avec nonchalance et avait raison de ses susurrations intérieures. Son derme, tacheté par le soleil affronté, volontaire, le pincement du vent. Sous ses airs un peu déchus et certainement abandonnés se cachait un esprit résolu qui récusait de se définir par son profil ingrat et par la nonchalance de sa posture.

Texte

Le jour s'est levé. Un halo jaunâtre engageait tendrement le paysage. Elle était revenue chez elle, dans ce qu'elle connaissait.

Texte

Le gazon était brûlé par le soleil. Tout comme mes joues il ramollissait sous la chaleur. Le fond de l'air était sec et gonflé d'une poussière de sable fin. La brise transportait avec elle des effluves de lavande et trèfle.

Texte

Il cria si fort qu'on avait dit qu'il se faisait déquiller!

Il sifflait si fort qu'on avait dit qu'il quémandait le printemps d'arriver plus tôt.

Il volait si bas qu'on avait dit qu'il voulait s'encastrer dans la ville.

Il ventait si ardemment, qu'on aurait dit que c'était toute l'humanité qu'il voulait dépoussiérer.

Texte

J'ai toujours rêvé, espéré la joie et l'allégresse des jours. Le bonheur qui te couche le soir et qui t'apaise sans retenue. Qui ne n'inonde pas ton lit de sudation d'angoisses et de griseries. Qui nourrit ton optimisme. Celui qui te permet d'avancer sans peur, sans gêne, sans crainte. Celui qui anime ta confiance et ton zèle.

Texte

Je ne l'ai pas aimé, il a juste habité dans ma tête trop de jours.

Texte

Le sable était chaud et fin. Cette masse molle accueillait gentiment ses pieds enfoncés en elle. Il laissait glisser le vent salé sur son visage. Cette brise du large caressait le duvet de sa peau. Son corps craquait sous le poids du sodium accumulé.

Texte

Une parcelle de quelques mois, fractionnée, mais entier. Un extrait de vie, un souffle. Une vaste étendue de quelque chose de partiel ou de plus grand. Une partie de ma mère, une partie de mon père. Un entre-deux, incertain. Un fragment de mon univers où je suis toute là, mais aussi toute disparue.

Texte

Il avait tout vu...

Presque tout entendu...

D'où il était la situation était claire et sans équivoque. Il l'avait vu agripper fermement le bras sans vie de la jeune femme. Ses mains osseuses déchirèrent ce corps somnolé par l'alcool. Voyant l'horreur de la scène, il n'avait pas détourné le regard. Même s'il ne passait que par-là, il s'interposa. L'agresseur dégoulinant d'une envie mal placée, déguerpit devant la mise

son horreur. La jeune femme fripée et éteinte ne se rappela de rien. Les déchirures de son anatomie étaient les traces que le voyou violeur lui avait léguées.

Texte

Et il ne laisserait qu'un souvenir triste, empli de douleur. Il avait saoulé sa vie. But tout leur héritage de souvenirs tendres. Il sentait la bile et le cognac et ses yeux empourprés par l'ivresse le trompaient. Tous les soirs, il s'abandonnait cuvant son flegme. Il se laissait transporter vers la nuit, bercé dans sa liqueur méphitique. Emmailloté d'une fumerolle liquoreuse, il traversait ensuite les jours d'un pas défaillant. Il était seul, si seul...

Texte

Les dilections noyées, comme un rêve submergé par l'eau nordique, tout se fige, même les sensations les plus lointaines. Le bleu céruléen embrasse l'épiderme des sentiments et dans une valse pernicieuse, les dernières tendresses s'expient en silence. Les passions nostalgiques se noient dans l'onde amère du temps qui passe. Ces vieilles histoires de tentations se présentent en vieilles chimères surnoises, mais toujours elles sont emportées par les humeurs de la lune et englouties par le jour.

Texte

Il arriva sur terre. Allongea son être et tenta de toucher la surface miroitante de l'eau calme. Il ne respirait pas, il pulsait, il ondulait. Au rythme des secousses du vent, il se laissait transcender par les alizées tièdes. Au-delà de ses limbes vaporeux, il pouvait sentir la douloureuse expiation de ce monde. Il humait la pénitence d'une terre ravagée par l'avarice. Entre choqué de beauté sauvage et naturelle, mais dépravée par la pénitence et la négligence de ses insulaires insouciantes. Porté par les vaguelettes timides et malgré la chaleur de ce soleil réconfortant, son corps organique sentait le trépas de ce corps céleste bleuté. Sa sensibilité heurtée par un tel constat et apeurée par une telle finalité, il ondoya son enveloppe immatérielle et quitta navré, ce monde en perdition.

Texte

Elle tombait, doucement elle s'échouait sur le paysage. Elle enlaçait tout l'espace, jusqu'aux plus fines cicatrices. Saturée, l'atmosphère brillait et son linceul maculé

tourbillonnait dans mes oreilles. Elle s'était investie dans ce panorama nordique sans hésitation et avançait l'échine courbée par la pression du temps.

Texte

Sa trace était reparue, décroissant l'effervescence du temps d'avant. Tous ses pores crachaient l'envie de replonger dans cet estuaire aux valse envoûtantes. Elle refusa ses avances de peur que se fracassent à nouveau aux parois saillantes et intarissables ses tentations d'autrefois. Le silence du vent meurt à la cime de mes cils inondés. Inondé par la torpeur d'un amour qui consomme les fibres poreuses de mon âme et de tes délicatesses vertigineuses.